CAHIERS DU CINÉMA



119 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● MAI 1961 ★ 119

NOTRE COUVERTURE



Lelia Goldoni dans **SHADOWS**, de John Cassavetes (Athos Films)

Ne manquez pas de prendre page 39 **LE CONSEIL DES DIX**

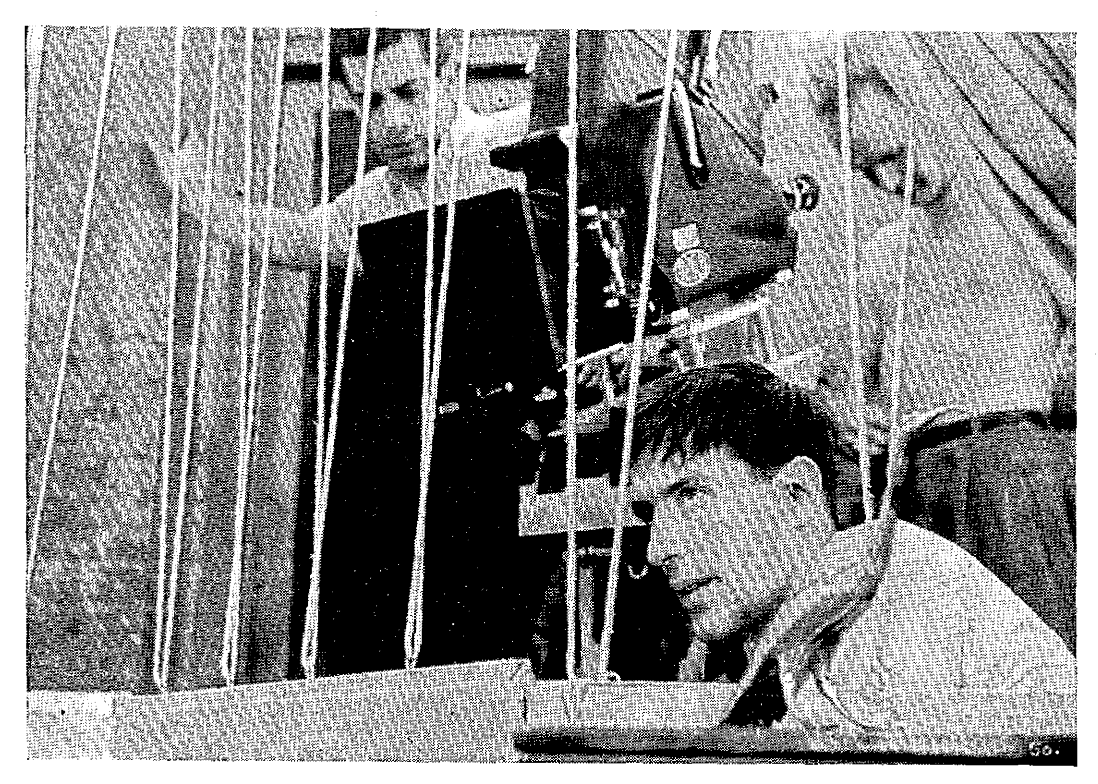
Cahiers du Cinéma

MAI 1961 TOME XX — N° 119

SOMMAIRE

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38



John Cassavetes pendant le tournage de *Shadows.*

DERRIÈRE LA CAMÉRA

par John Cassavetes

En tournant *Shadows,* nous ne comptions pas le proposer à la distribution commerciale. Nous tentions une expérience, notre seul but était d'apprendre. Nous voulions mieux connaître notre métier. En ce qui me concerne, j'avais travaillé sur pas mal de films sans réussir à bien m'adapter, je me sentais moins libre qu'à la scène ou dans un spectacle de télévision en direct. Aussi mon premier souci était-il de découvrir pourquoi je n'étais pas libre — car je n'éprouvais pas de plaisir particulier à travailler dans des films, et pourtant j'aime le cinéma en tant qu'art. Je pense que c'est un merveilleux instrument de connaissance et de communication.

J'appris, par exemple, que, dans un film, vous avez des marques à respecter, et l'opérateur vous éclaire toujours en fonction de ces marques. L'acteur en train de jouer une scène

dramatique est supposé ne pas dépasser une certaine zone, placée sous le feu des projecteurs. S'il s'écarte du champ lumineux de quelques centimètres, on arrête la prise et on recommence tout. De sorte que l'acteur en arrive à ne plus penser qu'aux éclairages et non au partenaire ou à la partenaire avec qui il est censé dialoguer ou flirter. Aussi, avec *Shadows,* avons-nous tenté quelque chose d'absolument différent ; nous avons improvisé non seulement en termes de dialogues, mais aussi de mouvements. L'opérateur lui-même improvisa, il dut suivre les comédiens et avoir un éclairage général, de sorte que l'acteur put se déplacer où et quand bon lui semblait. Un phénomène étrange et passionnant se produisit : la caméra, en suivant les êtres, les suivit avec souplesse et grâce, simplement parce que les êtres ont un rythme naturel. Tandis que, s'ils doivent répéter une scène en tenant compte des marques, ils commencent à s'agiter, perdent leur naturel et, si grand soit leur talent, la caméra a toutes les peines du monde à les suivre.

Cela dit, je ne pense pas que *Shadows* puisse être qualifié de documentaire. Certes, on y trouve une description de la façon dont vivent les gens, mais plus encore une appréciation affective de cette façon de vivre, plus personnelle que tous les documentaires que j'ai pu voir, car indépendante du regard du metteur en scène. Un documentaire analyse, examine soigneusement tout, même des émotions, mais selon un choix dicté, organisé par le metteur en scène. Même s'il observe des phénomènes naturels, le metteur en scène ne retient que ce qui lui plaît.

Je n'ai rien choisi ni retenu, les événements se sont produits. Et ces événements étaient plus naturels, parce que réels. Ils n'émanaient pas de moi, ni de la caméra. Ils émanaient des gens qui les créaient, car dans la vie vous vivez, et dans n'importe quel spectacle vous *créez*. Autrement il suffirait de sortir et de filmer, disons, une soirée. Ce pourrait être merveilleux, mais en même temps ce serait de la vie plutôt que du spectacle.

La vraie différence entre *Shadows* et les autres films, c'est que *Shadows* émane de ses personnages, alors que, dans les autres films, les personnages émanent de l'histoire. Je ne pense pas qu'on puisse parler d'improvisation, ce n'est qu'une méthode. L'originalité de *Shadows,* je crois, est dans le contact immédiat qui se crée entre le public et les personnages : il communie avec eux, et non avec des prouesses techniques. La plupart des spectateurs ignorent le sens des mots « coupe », « enchaîné », « fondu », et je suis sûr que ça ne les concerne pas. Ce que dans la profession nous appelons parfois un beau plan ne les intéresse pas vraiment, parce qu'ils regardent les gens sur l'écran et nous, artistes, nous devrions comprendre que la seule chose importante est un bon acteur.



Il existe en fait deux versions de *Shadows,* une première version et une seconde version. Ce qui veut simplement dire que, la première version achevée, nous n'en étions pas satisfaits et nous retournâmes pendant dix jours. Ce qui s'était produit dans la première version, c'est que, en tant que metteur en scène, j'étais tombé amoureux de ma caméra, à la minute même où je l'avais eue entre les mains, et je me contentais d'exploiter la technique cinématographique, recherchant le rythme pour le rythme, utilisant des grands angulaires, filmant à travers arbres et fenêtres. J'obtins un rythme plaisant, mais qui n'avait rien à voir avec mes personnages. Or, c'est sur eux que vous devez centrer l'intérêt, car c'est eux que les spectateurs iront voir.

En tant qu'acteur, mon problème avait toujours été d'établir un contact suffisamment réel avec les autres personnages. Je ne me préoccupais pas de ce que faisait la caméra, de savoir si le metteur en scène avait réussi ses éclairages, si le film avait rythme et cadence. Cela n'avait rien à voir avec le script, tel que je le lisais.

Après vision de la première version de *Shadows,* je réexaminai la situation et déclarai : « *Oui, j'ai vraiment perdu les pédales.* » Mon producteur Maurice McEndree et Seymour Cassel vinrent me trouver ensemble et m'expliquèrent : « *Ecoute, John, il va falloir retourner certaines scènes. Nous avons en toi toute la confiance du monde... mais tu es*



Tony Ray, Lelia Goldoni, Rupert Crosse et Hugh Hurd dans *Shadows.*

un amateur. » Je m'inclinai et nous nous remîmes au travail, et j'essayai de filmer du point de vue de l'acteur. Et je crois que nous avons réussi, car les acteurs sont magnifiques, alors qu'auparavant on n'arrivait pas à les reconnaître derrière tous ces arbres et ces voitures.

Au départ nous avions une ligne romanesque générale, à savoir l'histoire d'une famille nègre à New York. A l'intérieur de ce cadre tout était permis, et nous n'avons fait que filmer ce que les acteurs voulaient faire. Avant le tournage proprement dit, nous avions passé deux semaines à travailler sur les personnages.

Presque tous les acteurs appartenaient à une école d'art dramatique que j'avais créée avec Bert Lane. Il était connu en tant que metteur en scène, j'étais connu en tant qu'acteur, et les candidats affluèrent. C'étaient des acteurs qui avaient appris le métier en même temps que nous, et qui nous disaient : « *S'il vous plaît, aidez-nous, parlez pour nous aux producteurs et metteurs en scène, et trouvez-nous un peu de travail dans cette ville.* » Mais chacun veut découvrir par lui-même, personne n'a confiance dans le travail d'autrui ; donc à quoi bon aller trouver un producteur ou un metteur en scène et lui dire : « *Venez voir cet acteur, il est extraordinaire.* »

Nous nous décidâmes à louer un vaste studio avec un plateau et nous annonçâmes : « *D'accord, vous tous, acteurs, venez travailler avec nous, répétez vos scènes, et nous inviterons des régisseurs, des auteurs, des metteurs en scène, des producteurs, à venir juger votre travail.* » Mais personne ne se présenta pour profiter de cette offre. Nous payions un loyer considérable pour cet endroit et nous avions un bail d'un an, aussi prîmes-nous la décision d'ouvrir tout grand nos portes et de laisser entrer quiconque le désirait. Et ils arrivèrent directement de la rue ; tout ce qu'ils possédaient, c'était le désir d'être

acteurs, très peu d'entre eux avaient une expérience quelconque ; ils n'avaient pas fait de figuration ou, peut-être même, vu de caméra auparavant. Nous travaillâmes là chaque soir, mais je quittai mon poste après que j'eus commencé à tourner *Shadows*, et Bert Lane devint le seul responsable. Il dirige maintenant l'école, qui a un réel succès.

Le principal avantage de notre méthode de tournage était que nous jouissions d'une entière liberté. Si nous avions fait *Shadows* à Hollywood, nos comédiens n'auraient pas eu la moindre chance de révéler leur immense talent. On y dispose probablement de plus grandes facilités techniques, mais tout le monde a peur de s'écarter de la tradition. A Hollywood, avec la même distribution, le même metteur en scène, le même producteur, la même équipe pour la photo, il aurait été difficile de prendre des risques, à cause de certaines règles et règlements qui, je crois, n'ont pour but que de détruire la personnalité de l'acteur et de le mettre mal à l'aise : la production acquiert une telle importance qu'il a le sentiment, s'il se trompe d'une ligne, d'être en train de commettre une faute grave et de risquer de ne plus jamais travailler. Et cela est particulièrement vrai, non des vedettes, mais des acteurs de complément, susceptibles de devenir un jour vedettes, ou des petits rôles, ceux qui n'ont qu'une ligne à dire et espèrent devenir acteurs de complément. Il y a dans notre profession une certaine cruauté incroyablement destructrice. Je ne vois pas comment des individus peuvent faire des films sur d'autres individus et n'avoir aucune considération pour les individus avec qui ils travaillent.

***

J'adorais les rapports que j'avais avec mes acteurs et qu'ils avaient avec moi. S'ils avaient le sentiment qu'il fallait sur-le-champ essayer quelque chose, ils disaient : « *Ote-toi de là, John, laisse-nous tout seuls et ça ira bien.* » Je m'asseyais et attendais anxieusement ; j'avais presque envie de crier, quand ce qu'ils faisaient n'était pas bon du tout... mais je n'en faisais rien, et ils me disaient : « *Très bien, très bien, nous n'avons pas réussi, on va recommencer.* »

Et d'une certaine manière ils étaient les vedettes, tandis que leur enthousiasme se donnait libre cours, car nous avions un bon producteur, un opérateur qui ne se faisait pas remarquer et se contentait de suivre l'action, au lieu de dire : « *Ici donnez toutes les lumières* », ou bien : « *On va faire un grand montage action-mots-voix.* »

Personne ne défend l'acteur qui doit jouer un personnage à l'écran. Si je le fais, ce n'est pas parce que j'adore l'acteur, mais parce que je sais que sans lui j'aurais l'air d'un idiot et qu'avec lui je peux ressembler à un génie.

Nous comptons faire un autre film à New York, que distribuera Paramount. Nous travaillerons probablement en partie sur une base d'improvisation, mais je ne puis rien affirmer encore, me fiant beaucoup à l'inspiration du moment. Ce sera en gros l'histoire de gens vieillis avant l'âge qui, à trente ans, ont l'air de vieillards, et de jeunes filles qui, à dix-neuf ou vingt ans, se sentent déjà vieilles. Ils font retour sur leur passé, comme sur la meilleure partie de leur existence, et s'en vont, désillusionnés, vers l'avenir, car ils ont le sentiment d'être des ratés. Tout le but du film est de mettre au jour les raisons de cet échec, et de savoir si le film en tant que tel méritait d'être tourné. Je m'efforcerai de distribuer les rôles avec un maximum de réalisme et de choisir les meilleurs acteurs possibles. Bien que nous ayons une ébauche d'intrigue, nous finirons probablement par tout improviser. Une fois encore, je m'embarque avec des inconnus, avec quiconque désire être un acteur. Je n'exclus nullement par là la possibilité de travailler avec des professionnels qui ont déjà un standing. Simplement, je me refuse à les payer le prix fort, car je ne veux pas me lancer dans des productions de plusieurs millions de dollars où tout le monde est sur votre dos.

Il me semble que, si l'on fait un film avec des inconnus, on a le grand avantage que personne ne s'intéresse réellement à ce que vous faites. Le patron du studio se contente de vous dire : « *Vas-y, mon petit, fais ce que tu veux.* » Mais, dès que vous avez des gens du calibre de Spencer Tracy, et, disons, cinq autres de cet acabit, les prix



David Pokitillow, Lelia Goldoni et Tony Ray dans *Shadows.*

montent en flèche et tout le monde a peur que vous fassiez du mauvais travail. Aussi le pauvre metteur en scène qui travaille dans ce genre de film n'a-t-il absolument aucune liberté. Tandis que, si je puis travailler bon marché, je fais exactement ce que je veux. Et je suis ravi qu'on risque pour nous son argent. Entre temps, ce qui peut arriver, c'est qu'on s'habitue à notre façon de travailler et que, voyant l'intérêt de nos méthodes, on soit en mesure, à l'occasion, de nous donner quelqu'un qui soit un grand acteur, à la réputation établie.

Un autre film que nous allons faire racontera le suicide d'une jeune fille, suicide provoqué par l'incapacité de la société à éduquer, en termes d'amour, plus loin qu'un point donné. Personne, en ce monde, ne semble capable d'aimer au-delà d'un certain point ; ils parviennent tous jusqu'à un certain point, puis l'ennui s'installe, on ne réagit plus, on souffre. On change, et l'amour n'arrive pas à transcender certains obstacles. Pour quiconque est très sensible et idéaliste, comme nous le sommes tous au début, l'expérience devient dramatique. Ou bien vous réussissez à combler ce vide, ou bien vous échouez. Nous allons faire le film pour des gens qui sont peut-être perdus, et essayer de leur expliquer les raisons. Nous allons aussi aborder la mort, montrer que, dans cette société, comme dans toute autre société, chacun doit s'y acclimater. Il ne sert de rien de vouloir l'éluder, car il n'y a pas d'autre issue. Vous devez lutter sur place et faire de votre mieux à chaque seconde. C'est une raison pour ne pas se laisser aller au désenchantement.

***

Lors de notre voyage en Europe, nous avons discuté la possibilité de faire des films pour British Lion, nous avons reçu une offre de Suède. On nous a dit : « *Venez faire un film*

chez nous, regardez bien et filmez ce qui vous plaira... » Il semble se développer chez les êtres un intense désir, aujourd'hui, de rejeter tout ce qu'il y a d'amer au cœur de la réalité et de se lancer, même de façon réaliste, à la découverte d'un style de vie plus poétique.

Je crois que les anciens cinéastes avaient une chose que leurs cadets devraient prendre en considération : ils aimaient les êtres. Ils s'intéressaient à la qualité épique de l'homme, plutôt qu'à l'abaissement de son idéal, en montrant, si faible soit-il, le peu de moralité et d'âme qui lui reste.

Les anciens cinéastes montraient que nous avons tous une âme, même les plus violents, les plus mauvais. Ils étaient « noirs », O.K, mais au moins il n'y avait pas d'équivoque. Je suis convaincu que les gens qui vont au cinéma n'ont pas envie de s'entendre dire : « *Oui, nous sommes égarés, nous ne sommes rien.* » C'est la mort de toute forme de spectacle.

Si vous savez observer et introduire dans votre histoire un aspect plus important de l'existence, si vous dites quelque chose de réellement positif plutôt que de négatif, vous avez témoigné de convictions. Si vous affirmez une émotion ou des idées personnelles, on n'aura pas honte de partager ces convictions.

Je voudrais à l'avenir me consacrer exclusivement à la mise en scène. Je la préfère au métier de comédien. Mais je n'aimerais pas me mettre en scène moi-même. Par exemple, nous avons un projet de film au Mexique : j'aimerais bien jouer dans le film, mais à condition d'être dirigé par quelqu'un d'autre. Si je devais choisir, je prendrais von Sternberg, à condition qu'il veuille bien accepter. Je n'ai rien vu de lui récemment, mais il est encore un homme plein de vitalité et certainement un grand metteur en scène, car quiconque est capable de faire *L'Ange bleu* ne peut être qu'un grand metteur en scène.

Je ne crois pas que vous puissiez mettre en scène un film et en même temps l'interpréter. Un metteur en scène n'est qu'un intermédiaire. Il est l'homme qui maintient la cadence et, s'il maintient cette cadence, il devient un bon metteur en scène. Mais il ne se laisse jamais émouvoir. Il ne peut participer aux conflits émotifs des gens qui l'entourent, alors qu'un acteur se doit d'être émotif. L'acteur ne doit pas considérer la question du même œil que le metteur en scène et le producteur ; il doit ressentir ce qu'il veut faire, à la fois à travers sa tête et à travers son cœur.

La seule chose qui m'a aidé dans la mise en scène est ma formation d'acteur. J'ai pu mieux prendre conscience des problèmes de l'acteur ou de sa paresse, et je crois que c'est la seule manière pour un metteur en scène de comprendre réellement la mentalité du comédien, quand on n'a pas des années d'expérience derrière soi. C'est pourquoi je me félicite de n'avoir pas eu à passer par ces années d'expérience où mon tempérament m'aurait fait souffrir.

J'étais très inquiet, à la fin du tournage de *Shadows*, car j'ignorais toujours si j'étais réellement capable de travailler avec un groupe homogène de professionnels. Je me croyais uniquement doué pour mener tous ces amateurs échevelés et un peu fous. C'est pourquoi je voulais tâter un peu de la mise en scène à la télévision. J'étais inquiet à la pensée de travailler sur un plateau, à la manière conventionnelle, et je pensais : « *Après tout il se peut que j'ignore tout des techniques fondamentales de la mise en scène.* » Mais la télévision m'apparut comme un cadeau des dieux... C'est si facile. Il n'y a pas grand-chose à apprendre. Une fois que vous possédez la technique, je crois que le reste n'est plus qu'imagination. Il y a certaines connaissances de base, comme l'emploi des objectifs, le choix des angles, qui facilitent votre tâche et la rendent techniquement plus efficace. Quand vous les possédez, tout dépend alors de votre imagination. La télévision n'a pas de structure propre, en ce sens qu'elle ne dit rien d'important. La base d'un bon drame consiste à choisir un sujet capable de passer l'écran. Je n'ai jamais compris, je l'ai souvent dit, pourquoi on s'acharne à tourner de mauvaises histoires, car elles sont si difficiles à adapter et ne tiennent pas debout. Si vous avez une idée importante, ou simplement une idée bonne, et si le script est bon, alors tout se tient. Je préférerai toujours partir d'un

script achevé, prêt à tourner, et, s'il ne vaut rien, le jeter au panier, quitte à tout recommencer sur des données plus intelligentes, de sorte que tout se tienne, plutôt qu'introduire des éléments étrangers au récit, uniquement inventés par Hollywood.

***

Je me sens incapable de tourner un film non réaliste. Je ne puis travailler de cette façon, mais j'admire ceux qui le peuvent. Je pense que Frank Capra est extraordinaire, que nombre des premiers Lubitsch sont des chefs-d'œuvre. J'admire même Dick Powell et ses films policiers ; il est très doué en ce domaine, on a besoin de tels films pour varier un peu les programmes. Si l'on ne tournait que des films réalistes, le monde serait terriblement sombre. Pourtant c'est ma meilleure façon de travailler, et le jour où on n'en voudra plus, je m'en irai, car ce sont là les seuls films qui m'intéressent.

John CASSAVETES.

(Propos recueillis au magnétophone. By kind permission of Films and Filming, London 1961. Traduction de Louis Marcorelles.)



Ben Carruthers et Lelia Goldoni dans *Shadows.*



Lelia Goldoni dans *Shadows.*

L'EXPÉRIENCE SHADOWS

par Louis Marcorelles

Au cours des années écoulées, plusieurs expériences ont été tentées presque simultanément et dans des directions parallèles. Chaque fois, il s'agit de nous rapprocher des protagonistes du film, de les faire jouer avec un maximum de naturel et en refusant les béquilles traditionnelles de l'art dramatique. Trois exemples illustrent concrètement cet effort de *révélation* par le cinéma : *Moi, un Noir* de Jean Rouch, *We Are the Lambeth Boys* de Karel Reisz, Shadows de John Cassavetes. Reisz et Rouch connaissent bien l'effort de Cassavetes,

ont une opinion précise là-dessus, de même qu'ils se jugent mutuellement avec beaucoup de lucidité : Rouch reprochant à Reisz d'observer béatement la réalité, au lieu de la provoquer, Reisz s'inquiétant au contraire de l'amateurisme de Rouch, l'un et l'autre contestant *Shadows* qu'ils trouvent trop adroit, un peu truqué en fin de compte.

La Pyramide humaine pour Rouch, *Saturday Night and Sunday Morning*, le premier grand film de Reisz, ne résolvent en rien l'antagonisme. Attendons plutôt *Chronique d'un été*, où la collaboration d'Edgar Morin risque de démystifier, au meilleur sens, l'entreprise Rouch, un peu dans l'esprit des films de Reisz, que Morin trouve exemplaires. Rappelons qu'avec Rouch première manière, comme dans *We Are the Lambeth Boys*, nous restons dans le domaine du témoignage sociologique aux prolongements plus ou moins poétiques. Au contraire *Shadows*, d'emblée, nous offre un jeu, un embryon d'intrigue donné à l'avance, même si l'improvisation est supposée avoir régné du début à la fin du tournage. Par un certain côté, *Shadows* prolonge les efforts de Lee Strasberg, dont John Cassavetes fut un des élèves. On n'ignore plus aujourd'hui les méthodes, il faudrait dire *la* méthode, prônées à l'Actors Studio pour obtenir l'identification totale du comédien avec le personnage qu'il doit incarner. Truffaut et Resnais, en tant que metteurs en scène, ont un peu pratiqué cette recherche exhaustive des mobiles animant les héros de leur premier film, le petit Antoine des *400 Coups* ou l'amoureuse « éclatée » de *Hiroshima mon Amour*. Mais, dans la pratique, l'acteur suivait les indications du metteur en scène, plus qu'il ne trouvait par lui-même le pourquoi et le comment de son rôle.

Elia Kazan, qu'on a abusivement identifié à l'Actors Studio, pousse ce modelage de l'acteur aux limites de la parodie, nous sommes tout près de l'hypnose avec, par exemple, Carroll Baker dans *Baby Doll*. Quand il n'y a pas harmonie entre le comédien et le metteur en scène, nous avons la catastrophe genre *Un Homme dans la foule*, dont on peut théoriquement admirer le sujet, mais non l'interprète Andy Griffith, se démenant comme un diable dans un bénitier pour nous convaincre de sa démence. Y a-t-il progrès par rapport à Stanislavski ? Absolument pas. Ce ne sont que grimaces, mystification. Il faut la personnalité d'un Brando dans *Sur les quais*, la gaucherie pathétique de James Dean dans *A l'Est d'Eden* (Dean lui-même fut tellement supérieur dans *La Fureur de vivre* de Nicholas Ray), pour que nous acceptions ce faisandage très particulier, aux antipodes de l'enseignement du maître russe. On réalisera peut-être un jour à quel point Kazan a grossièrement déformé au cinéma les techniques de l'Actors Studio. Nulle surprise qu'il ait pu déclarer à Gene Moskowitz, il y a quatre ans : « *Brecht, connais pas !* »

On pourra donc rattacher *Shadows* à la tradition de l'Actors Studio à condition de bien préciser qu'il ne faut pas confondre avec les films précités. Kazan tend de plus en plus à se figer dans ses maniérismes, « explique » les textes que lui écrivent Tennessee Williams ou Budd Schulberg, essaie par tous les moyens possibles d'exalter des conventions plus périmées que notre vieil Odéon. L'improvisation, chez lui, n'a guère de rapports avec celle de *Shadows*, elle n'est qu'un truquage supplémentaire pour épater. La signification, si signification il y a, se perd dans la recherche d'un expressionnisme délirant. Le moyen devient la fin. Avec ce résultat que les films à thèse de Kazan n'ont jamais convaincu personne, sauf peut-être les âmes candides ou déjà converties. Même Visconti a peu à voir avec Kazan, quoi qu'on en dise. On n'a jamais l'impression que ce dernier vise à « exploiter » ses interprètes, qu'il force sur le réalisme psychologique. Dans *Rocco et ses frères*, par un minutieux travail sur le costume et les gestes, d'un acteur modeste comme Renato Salvatori il fait l'extraordinaire Simone, mais sans contorsions, par une lente recréation de l'intérieur, qui suppose non l'intoxication du comédien par son rôle, mais sa participation constante à l'élaboration progressive du personnage, sa lente imprégnation physique et morale par le modèle une fois pour toutes défini, en collaboration avec le metteur en scène.

Shadows, de ce point de vue, se rapprocherait davantage de Visconti que de Kazan. Mais la seule comparaison acceptable entre le chef-d'œuvre de Visconti et la tentative de Cassavetes se situe au niveau du travail préparatoire : ici comme là, on veut simplement analyser en profondeur une situation donnée, dénoncer l'emprise de la société sur l'évolution des individus. Employons un mot peu prisé aux *Cahiers du Cinéma* : chez Visconti comme chez Cassavetes il y a « progressisme » authentique, désir d'éclairer son prochain, de com-

prendre et faire comprendre, et non jeu gratuit au détriment d'acteurs qui n'en peuvent mais. Cela dit, on peut rejeter l'art viscontien comme trop raccrocheur, trop élaboré, ou au contraire admirer la maîtrise souveraine d'un artiste entièrement maître de son instrument et disant *tout*, exactement tout ce qu'il a à dire. *Shadows* ne provoquera pas ces réserves, on ne mettra pas en doute ses bonnes intentions. Tout au plus peut-on craindre une certaine incompréhension du public français moyen devant un témoignage aussi typiquement américain.

***

Jonas Mekas a déjà parlé ici-même du film, de son style très particulier, regrettant que la version distribuée commercialement, qui est celle que nous verrons, ait perdu beaucoup des qualités de spontanéité et d'improvisation de ce qui fut la première version, tournée avec peu de moyens. Le film définitif n'a néanmoins coûté que vingt millions de nos anciens francs. Les fonds furent rassemblés, à la suite d'un appel lancé à la radio par Cassavetes lui-même au cours de l'émission « Night People ». Les envois affluèrent, petites, moyennes, grosses coupures. Je n'ai pu voir cette version, je ne puis que rapporter les opinions contradictoires de Shirley Clarke, metteur en scène de *The Connection*, et de Nico Papatakis, coproducteur du film. Pour Miss Clarke, le premier *Shadows* était plus confus, mais plus révélateur des préoccupations et du désarroi de son auteur. Pour Nicò Papatakis, au contraire, on ne comprenait à peu près rien, nous étions dans l'improvisation intégrale, aucun caractère n'émergeait clairement.

De *Shadows* n° 1 à *Shadows* n° 2, on assiste à une organisation plus rationnelle de la matière dramatique, l'improvisation n'est plus totale, les acteurs jouent parfois à partir d'un texte que leur a préparé Cassavetes. Le film original était presque exclusivement construit autour de Ben Carruthers, alors que dans la deuxième version celui-ci n'est qu'un des protagonistes. Ben Carruthers joue le jeune frère qui, malgré ses origines, veut se faire passer pour blanc. Lelia Goldoni, sa sœur, elle sans complexes, s'est vu accorder une importance égale à celle de Ben Carruthers, sinon plus grande. Ce drame d'une solitude à New York, qu'était Shadows à l'origine, est devenu aventure multiple. Les principales additions sont dans l'ordre : la visite au Musée d'Art Moderne, où Tom, ami de Ben, se déchaîne contre l'art abstrait, et la nuit d'amour entre Lelia Goldoni et Tony Ray (fils de Nicholas).

John Cassavetes définit ainsi lui-même la ligne générale de son histoire : « *Une jeune fille est séduite par un jeune homme, qui soudain réalise qu'elle est d'une couleur différente de la sienne.* » Cette situation provoque diverses réactions chez les autres personnages. Mais deux intrigues au moins courent parallèlement : celles du frère aîné, Hugh, chef de famille, mais incertain de son avenir professionnel — il chante dans des endroits miteux — et de Ben, l'inadapté, le sauvage. Hugh est franchement noir, Lelia, qui peut passer pour blanche, ne s'est pas encore posé le problème racial; Ben, noir, mais blanc d'apparence, n'a pas résolu le conflit en lui. « *Chacun dut réagir à la situation de base selon son tempérament* », déclare Cassavetes. Les premières répétitions eurent lieu au Variety Arts Studio de John Cassavetes. Les interprètes du film ont tous gardé leur propre prénom : Tony Ray (Tony), Lelia Goldoni (Lelia), Hugh Hurd (Hugh, le frère aîné), Ben Carruthers (Ben).

Albert Johnson, un jeune critique noir, qui écrit pour le *Hollywood Film Quarterly*, appelle *Shadows* « *le meilleur film tourné à ce jour sur le problème racial* ». Il analyse longuement *Shadows* selon une optique très personnelle et, me semble-t-il, fidèle à l'esprit de l'original. Ses remarques peuvent aider considérablement le spectateur français, confronté à un univers qui lui est du tout au tout étranger. Peu après le début du film, Ben échoue avec deux copains dans un petit bar de la Huitième Avenue, le soir. Ils accostent des filles, essaient de les convaincre de passer la nuit avec eux. Des phrases d'une extrême banalité sont échangées. On éprouve soudain « *l'effet tragique de l'absence de communication entre les êtres* », écrit Johnson, qui définit ainsi Ben, le frère cadet : « *Ben, semble-t-il, est finalement condamné à errer seul, en marge de la société.* » A la fin du film on voit Ben se



Lelia Goldoni, Hugh Hurd et Ben Carruthers dans *Shadows.*

faufiler dans la foule avec son blouson noir, tel un épouvantail ; il traverse la rue à un carrefour, éclairé par la maigre lumière des feux de signalisation, accompagné par le rythme d'un saxophone. Rien n'est résolu. On nous offre simplement un aperçu de la génération moderne, les *hips*, les cyniques. Plus d'un détail du film explicite cette attitude, par exemple lors d'une party, où Ben gifle une beauté noire (Jacqueline Walcott) simplement par dépit. Elle cherchait à flirter avec lui, voulait le sortir de lui-même, de son cafard. Elle n'aboutit qu'à provoquer sa violente réaction devant des noirs plus noirs que lui-même. Une scène identique se produit avec son frère aîné. Ce passage et la discussion qui s'ensuit méritent une attention particulière. « *Ben,* précise Johnson, *est traité presque symboliquement comme le jeune noir* « invisible » *dans un monde corrompu.* »

Je ne suis pas sûr que cette continuelle façon de jouer à deux niveaux, réaliste et psychanalytique, soit immédiatement perceptible. Pourtant une attention soutenue ou une réflexion sur le film devraient aider à clarifier l'action. Nous achoppons ici devant le caractère très particulier de l'entreprise Cassavetes, qui la relie en un sens aux psychodrames de Rouch, ou aux tentatives théâtrales de l'Actors Studio (mais non aux films de Kazan, trop fabriqués). John Cassavetes nous a expliqué sa conviction que tout le monde possède en soi l'étoffe d'un acteur et peut certainement se jouer à l'écran. Les interprètes de *Shadows,* en grande partie professionnels ou semi-professionnels, jouent donc une histoire choisie à l'avance, artificiellement imposée. Et pourtant ils vont bien plus loin que la simple improvisation. Ils nous donnent l'impression de se révéler eux-mêmes, tout en jouant la comédie.



Tom Allen dans *Shadows.*

***

Lelia Goldoni est une blanche d'origine italienne. Ben Carruthers fut son mari, dans la vie, avant d'être son frère, dans le film. Je ne connais pas Miss Goldoni, mais je n'ai aucune peine à imaginer qu'elle est, en chair et en os, exactement comme sur l'écran : capricieuse, spontanée, hyper-féminine, ce que m'a confirmé Gene Moskowitz. Ben Carruthers *ne doit pas faire* un grand effort pour retrouver l'inquiétude visiblement inscrite sur son visage et dans sa démarche. Nous sommes assez près de l'expérience de *La Pyramide humaine* et pourtant ailleurs. Jean Rouch avait peut-être raison de remarquer : « *Les interprètes* de Shadows *ne rêvent que de faire carrière, les miens absolument pas. Nadine a refusé de jouer dans un film d'Antonioni.* »

Jusqu'à quel point Rouch se dupe-t-il lui-même en croyant à l'absolue sincérité de ses propres interprètes ? Ou encore comment cette expérience qu'il veut nous décrire et qui, à l'écouter, fut assez extraordinaire (la vie de ses jeunes amateurs fut en partie transformée par le tournage), parvient-elle jusqu'à nous ? Je compare une fois de plus l'incomparable, car Rouch poursuit des investigations qu'il faut bien qualifier d'ethnographiques, alors que

Cassavetes prétend explorer plus avant les ressources de l'art qui est le sien, l'art dramatique. Il veut faire jouer la comédie avec encore plus de vérité. Pour parvenir à ses fins, il n'hésite pas à laisser travailler ses acteurs une heure d'affilée devant la caméra, il choisira ensuite au montage ce qui le touche le plus. Il a répété quarante fois la fameuse scène de la nuit d'amour, battant en quelque sorte les records établis par Bresson. La spontanéité est un oiseau rare qu'on ne saurait attraper avec une pincée de sel.

Par moments, une situation, par excès de préparation, sonne faux ou presque, ou du moins paraît très artificielle : Tony a raccompagné Lelia chez elle. Le frère aîné rentre, Tony se sent gêné quand il découvre qu'il est noir, et veut partir. A la porte, il a un remords, bafouille pour s'excuser, reprend littéralement les phrases de son interlocuteur qui lui dit poliment, mais fermement, de déguerpir. La technique elle-même, très dépouillée, avec peu d'effets, recourt parfois à des procédés classiques, légèrement déplacés : comme lors de la nuit d'amour de Lelia et de Tony. Pour montrer le passage du temps, le changement d'attitude de Lelia, d'abord consentante, puis douloureusement surprise, Cassavetes et son monteur, Maurice McEndree, se sont inspirés de la méthode Stevens avec de courts enchaînés sur les visages dont l'artifice va contre le caractère direct du jeu.

C'est là d'ailleurs peut-être la seule critique à adresser au film : d'emprunter à diverses sources, de manquer d'unité. Mais l'entreprise supposait, dès le départ, ce désordre. Son importance, c'est de nous rappeler, d'une manière bien différente de Brecht au théâtre, le rôle constructif imparti à l'acteur dans la création cinématographique. Le personnage se crée au fur et à mesure du tournage. Le style hollywoodien tant prisé, cette façon à la Cary Grant ou à la James Mason de se plier à certaines conventions données une fois pour toutes et d'en tirer le maximum d'efficacité, cette méthode devient soudain périmée. Il faut voir, revoir et revoir encore *Shadows* si aller au cinéma signifie autre chose que lire « L'Epatant »



Tony Ray et Lelia Goldoni dans *Shadows*.

ou « Le Traité des Passions ». Les êtres nous apparaissent avec une complexité insoupçonnée. Ces êtres sont purement américains, voire new-yorkais, un peu névrosés, ayant le courage d'affronter leurs névroses, ce qu'en bons Français cartésiens, si conscients de notre supériorité, nous n'osons jamais faire, cherchant toujours un moyen d'enterrer nos responsabilités.

On ne peut pas rester extérieur à *Shadows*, le savourer comme la peinture d'un musée, une sonate de Beethoven, un poème de Valéry. Nous devons participer immédiatement sans jamais oublier que nous assistons à un spectacle. La caméra se fait l'humble servante des êtres vivants qu'elle a charge de filmer, non pas pour en saisir les étrangetés, mais pour découvrir le plus secret des individus. Refaire dix fois *Shadows* serait une aberration. Mais de *Shadows* on peut enchaîner sur un art cinématographique plus immédiat, refusant les phrases creuses, soucieux avant tout de réalisme.

Shadows nous oblige à réfléchir, à analyser. Pas de coups de poing assenés au spectateur, pas d'acteurs-marionnettes. *Shadows* est amical, généreux. *Shadows* est jeune, et donc a encore beaucoup à apprendre. *Shadows* est américain.

Louis MARCORELLES.

SHADOWS, film américain de JOHN CASSAVETES. *Scénario* : improvisé. *Images* : Erich Kollmar. *Musique* : Charles Mingus. *Montage* : Maurice McEndree. *Interprétation* : Ben Carruthers, Lelia Goldoni, Hugh Hurd, Tom Allen, Dennis Sallas, David Pokitillow, Anthony Ray, Jacqueline Walcott, Rupert Crosse. *Producteurs* : Maurice McEndree, Seymour Cassel, Nico Papatakis, 1960. *Distribution* : Athos Films.



Ben Carruthers dans *Shadows*.

LE MOUVEMENT INDÉPENDANT AMÉRICAIN

par Gene Moskowitz

Les deux mots qui probablement résument le mieux l'actuel mouvement cinématographique américain, né hors de Hollywood et centré en majeure partie à New York, sont improvisation et indépendance. A l'opposé de la « Nouvelle Vague » française, ces Américains sont venus au cinéma sans idée préconçue. Beaucoup ne possédaient aucun bagage théorique, avaient peu ou prou fréquenté ces cinémathèques où leurs jeunes confrères français, eux-mêmes anciens critiques, ont absorbé des milliers de kilomètres de pellicule. Enfin, ils travaillent presque tous en marge de l'industrie, certains avec l'intention d'y pénétrer, mais la plupart pour réaliser les films qu'ils aiment.

OPTIMISME

Il en est résulté des œuvres plus authentiquement individualisées, commentant la réalité américaine sans se soucier de rivaliser avec les classiques du septième art et d'en assimiler les leçons. D'où un ton plus neuf, plus net que dans tous les pays où les débutants, pour s'imposer, se contentent de prendre des sujets un peu plus audacieux que ceux qu'on traite d'habitude. Les Américains ont eu, en outre, à affronter les obstacles dressés par un système français. Le mot optimisme définit assez bien leur attitude. Optimisme pour ce qui est de trouver un public et des distributeurs. Les sujets varient avec chaque artiste. Mais la plupart disent oui à la vie, aux forces de vie, si sombres que soient les sujets traités. Ils ne se préoccupent pas de la censure, malgré les ennuis qui les attendent au fur et à mesure que les censures individuelles de chaque Etat se renforcent.

Un récent voyage à New York m'a permis de rencontrer ces divers créateurs. La plupart ne se connaissent pas ; on chercherait en vain parmi eux une vision concertée comme chez les Français, issus souvent du même groupe critique *(Cahiers du Cinéma)* et partageant les mêmes admirations cinématographiques, surtout américaines. Un seul d'entre eux a une formation critique, Jonas Mekas, qui publie *Film Culture*, revue trimestrielle à la parution fantaisiste. Quant aux autres, l'un était joueur de jazz avant de faire des dessins animés et d'aborder maintenant le grand film, l'autre transfuge de la télévision, une autre danseuse, deux autres photographes, un autre un mordu de cinéma qui a réussi à percer, un autre encore le fils d'un riche industriel qui se décida à faire du cinéma, quand il se rendit compte qu'il ne pouvait succéder à son père.

HIPSTERS

Mais peut-être, avant d'aborder ces diverses individualités, serait-il bon de faire une digression et d'expliquer certains termes appliqués à la génération américaine d'après guerre comme « beats » et « hipsters ». Des cinéastes dont je parle, un, deux à la rigueur, peuvent entrer dans une de ces deux catégories. Mais ils sont tous, d'une façon ou de l'autre, influencés par ces groupes, par leurs idées, car il est impossible aux autres membres de cette génération tant soit peu créateurs de n'avoir rien ressenti. Parfois les personnages des *films entrent dans ces groupes.*

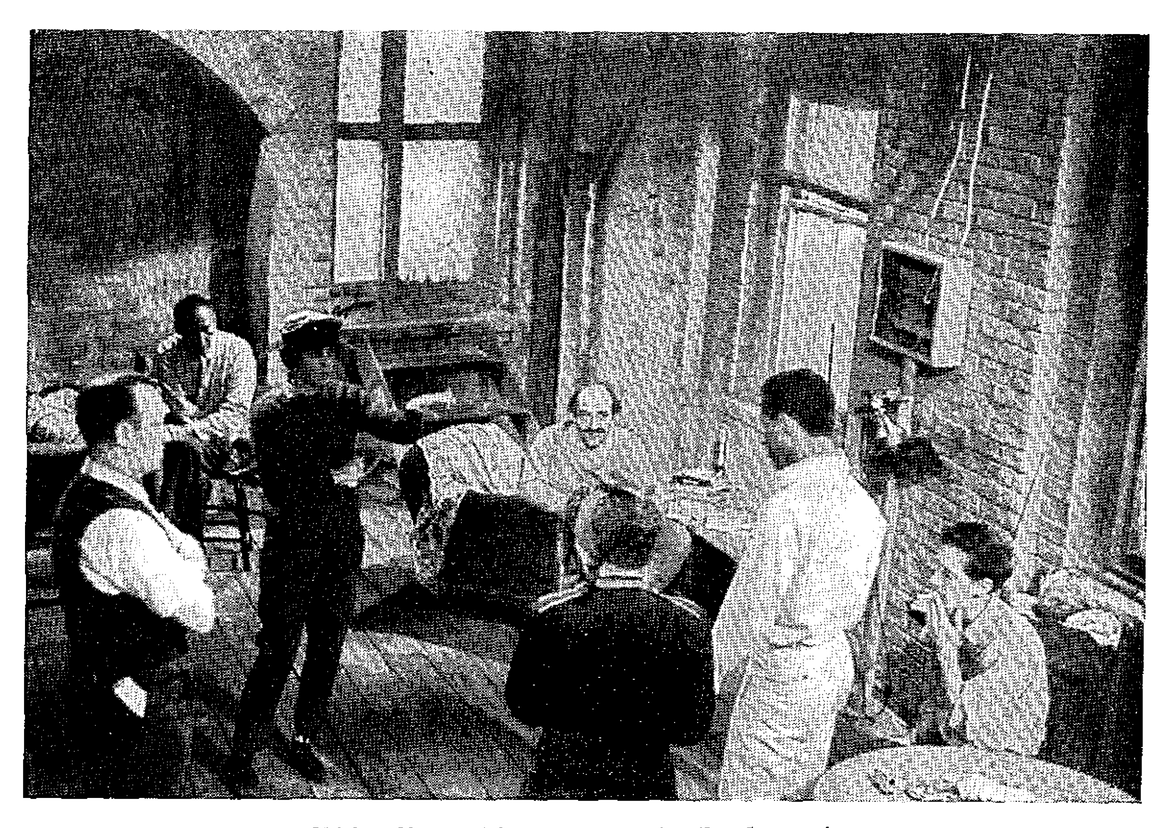
Le *hipster* peut être comparé à la forme moderne de l'ancien bohème. Mais il n'est pas la « génération perdue » qu'illustrèrent après la Première Guerre mondiale Ernest Hemingway et F. Scott Fitzgerald : c'est plutôt le témoin d'une volonté presque sauvage de survie. Rien en lui du romantisme, du cynisme vigoureux, de la gaieté douce amère, de ses aînés. Le *hipster* semble appartenir à une secte secrète, mystérieuse, habituellement non violente, qui ne prépare aucun complot et se contente de manifester ses sentiments face *au conformisme* grandissant de la vie américaine par son comportement excentrique, l'emploi d'un argot très spécial, presque ésotérique, les débordements sexuels, le jazz, les narcotiques, et un effort pour simplement se libérer soi-même, au lieu d'exercer un pouvoir quelconque sur autrui et d'essayer de le convaincre. Il n'est pas anti-social, mais asocial. Son absorption dans le sexe, *les narcotiques, etc., est sa liberté et il éprouve le sentiment* que la violence dialectique, le désir de s'attacher des êtres, sont en fin de compte bourgeois ou, selon le mot qu'il aime, *square.*

Il possède une fibre religieuse, pour autant qu'il a le sentiment de conserver et de garder vivante une certaine philosophie ou une façon de vivre et qu'il défend le principe bouddhiste selon lequel la plupart des misères humaines ont pour origine l'acceptation des émotions inséparables de tout engagement. Aussi le *hipster* pratique-t-il une sorte de résistance *passive à la société square où il vit.* Les seules propositions qu'il pourrait faire seraient de supprimer toute barrière dressée par la société et l'intelligence contre l'expression et la satisfaction de son unique individualité, et de trouver les méthodes appropriées pour y parvenir. Certains y voient l'affirmation suivante : l'homme se révélerait alors plus créateur que meurtrier et ne se détruirait pas lui-même, c'est une *vision de la nature humaine* plus spirituelle ou même plus religieuse que celle de nombreuses personnes incapables de voir dans cette génération *beat* et *hip* autre chose que ses excès.

BEATS

Les *beats* offrent un aspect plus cultivé et plus expressif de la tendance générale *hipster* et Jean Kerouac en devint le porte-parole après 1957 avec son livre « On the Road ». Pour lui *beat* signifie béatitude et non battu. Cela veut dire jeter un regard du tréfonds de sa personnalité vers la lumière, au vrai sens existentiel de Kierkegaard. Après une guerre qui *a employé le meurtre technique collectif et* la bombe atomique comme de simples extensions de la politique, les gens se retrouvèrent vidés, les nerfs à fleur de peau, si l'on en croit Kerouac. Tout ce qui n'était pas essentiel avait été dépouillé pour atteindre une totale disponibilité. Mais il ne s'agissait pas de se perdre dans le trivial, car le *beat* menait une quête. Il cherchait un sens et était typique d'une *génération religieuse, disait Kerouac.*

Beaucoup de gens dénigrèrent un mouvement qui, dans son sillage, par incompréhension et mimétisme, provoquait chez certains jeunes plus d'excès, de violence, de promiscuité sexuelle, *d'irresponsabilité sociale* et *politique,* que parmi n'importe quelle génération de l'histoire moderne. Le culte voué à James Dean leur paraissait morbide, Elvis Presley et le rock'n'roll atteignent le comble du mauvais goût. Le jazz avait autrefois servi à exprimer la souffrance et la révolte des nègres, il ne signifiait plus désormais qu'une liberté intérieure pour le *beat* et le *hipster. Les intérêts de ce groupe* allaient du zen-bouddhisme au rock'n'roll et au be-bop, la courbe du crime aussi bien que



Shirley Clarke dirige une scène de *The Connection.*

de la dégénérescence sexuelle semblait avoir monté parmi ses membres. Seuls les extrêmes les séduisaient, d'où la vogue de l'Actors Studio avec ses élèves les plus inarticulés et les plus balbutiants, soudain vomissant leurs bouffées d'intuitions et de sentiments brusques à la face du monde. Ils pensaient que c'est la façon dont vit un homme et non pourquoi il vit, qui fait toute la différence. Bien qu'ils ne fussent qu'une minorité, leur influence ne pouvait manquer de s'exercer sur d'autres jeunes autour d'eux, même ceux qui désapprouvaient ses aspects essentiellement négatifs.

Le premier film *beat* authentique, où jouaient quelques-uns des principaux écrivains beat, fut tourné par le photographe Robert Frank. Il durait trente-neuf minutes, s'appelait *Pull my Daisy*, et était un segment improvisé d'une pièce de Kerouac, mais filmé sans script, uniquement à partir d'une idée générale. Une bande de *beats* se réunissaient chez des amis avec leurs mystifications insensées. Kerouac lui-même improvisa un commentaire à la projection du film. On pense à *Moi, un noir*, de Rouch. Certains trouvèrent que ce n'était qu'une plaisanterie et qu'on se moquait d'eux, mais il y avait par moments beaucoup d'esprit et de mordant dans les lueurs qu'il jetait sur les personnages. Le film rejetait les attitudes couramment admises en matière de comportement social et s'efforçait, par son absurdité même, d'exprimer le monde intime des sentiments. Mais il ne révélait que les sentiments *beat*, et cette continuelle préoccupation avec soi-même relève d'un certain narcissisme, malgré une parenté avec la grande tradition comique de Mack Sennett. Sennett raillait des aspects aisément reconnaissables de notre société et de ses mœurs. Les *beats* se contentent d'ignorer la société, de plonger en eux-mêmes, mais ce refus lui-même est révélateur de ce qui manque à cette société. Ils n'offrent aucun moyen de s'y adapter ou de la changer. Pourtant

elle se reflète dans leurs réponses angoissées et comiques et dans leur façon de répondre à la principale question sur le sens à donner à la vie. La violence vient des éléments jeunes et plus désorientés de l'assistance, lesquels n'ont pas assimilé l'éthique *hip* et *beat*.

SHIRLEY CLARKE

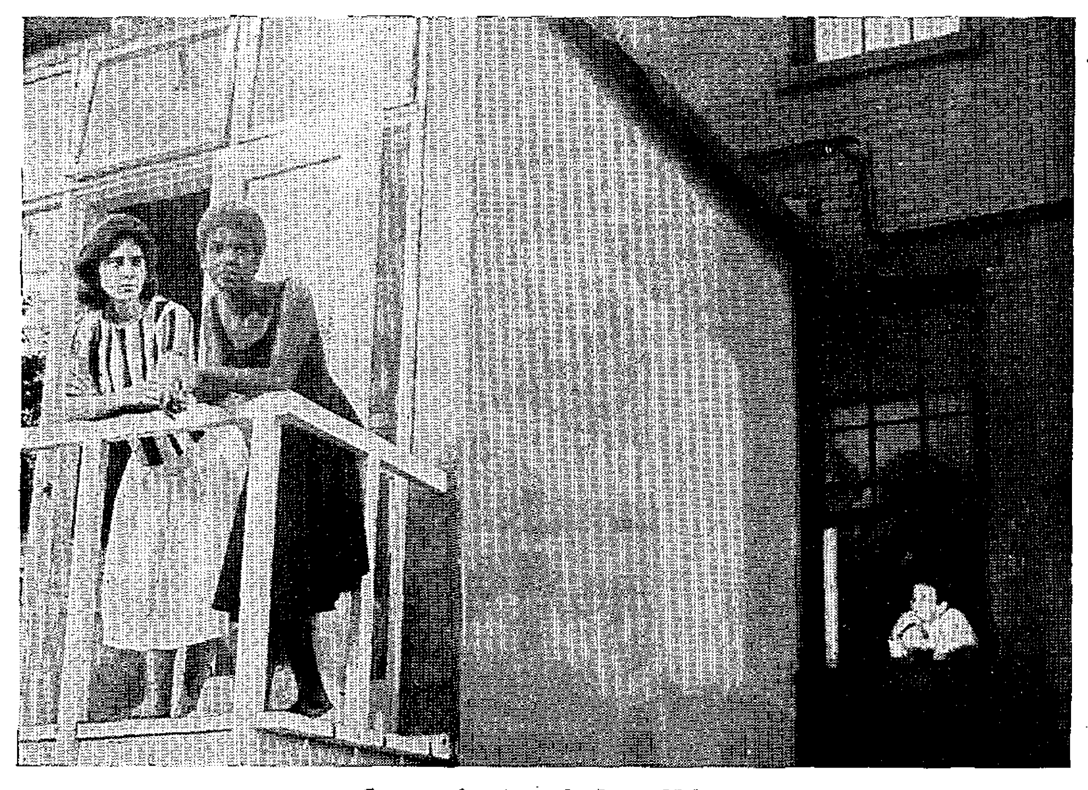
Shirley Clarke n'est ni *beat* ni *hipster*. Elle a une fille de seize ans, s'intéresse aux problèmes qui préoccupent tout un chacun. Elle *n'avait à son actif* que des courts métrages sur la danse, assez gauches, d'un symbolisme naïf. Un jour, elle décida de filmer une pièce de Jack Gelber qui se jouait depuis plusieurs mois dans un petit théâtre hors de Broadway, le « Living Theatre ». Cette pièce, intitulée *The Connection*, la première de son auteur, a pour protagonistes un groupe d'authentiques drogués, prostrés dans l'attente de l'intermédiaire qui leur apportera leur dose habituelle d'héroïne. Gelber, pour conter *son histoire*, a recours à des techniques visiblement inspirées de Pirandello et de Brecht. Au début, un personnage se présente comme le producteur et avertit les spectateurs qu'il va voir de vrais *junkies* (drogués) qui ont consenti à jouer contre de l'argent. L'auteur est là également, puis les *junkies* prennent vie. Des joueurs de jazz jouent à diverses reprises. Chaque personnage raconte son histoire et semble improviser. L'auteur s'en mêle, tandis que des appels directs et des défis sont parfois lancés au public.

Deux photographes, loués par le producteur pour filmer la chose, commentent : « *That's the way it is, that's the way it really is.* » On ne cherche pas des causes, mais elles apparaissent parfois en cours de discussion, quand ces hommes expliquent *ce qu'ils n'aiment* pas dans la vie contemporaine. Point de panacées, ou même d'exhortations à changer quoi que ce soit, car c'est ainsi et il faut vivre de quelque façon, voilà comment on vit et non pourquoi. Pas de grand-guignol sur les horreurs de la drogue, bien que tout soit là, qu'il suffise de lire en transparence. Il y a parfois un côté « Bas-Fonds » de Gorki, mais les héros de Gorki étaient plutôt des sous-hommes, victimes de pressions économiques et sociales. Les créatures de Gelber se trouvent être des *hipsters*, des *beats*, ou quiconque s'est libéré par la drogue.

On remarque qu'il y a de bons *hipsters* et de bons *squares* et vice-versa, tolérants et plutôt francs dans leurs opinions. Parfois aussi la violence éclate, mais *elle vient du plus* conventionnel d'entre eux, le rebelle du type bohème. Miss Clarke travailla avec Jack Gelber sur l'adaptation. Ils décidèrent de construire le film autour de deux documentaristes venus filmer un groupe de vrais drogués. L'un, le metteur en scène, se laisse prendre au jeu et *essaye* une dose. Mais il ne lui arrive rien. Les personnages discutent, s'énervent, l'un d'eux, qui a pris une dose trop forte, croit mourir. Dès le début, aucun effort n'est fait pour sortir de cette atmosphère confinée et « aérer » la pièce. L'action, au contraire, a été resserrée, les musiciens de jazz sont parfois intégrés à l'action. Dans la pièce, on montrait les personnages s'écartant du texte de l'auteur, lui échappant un peu comme dans « Six *personnages en quête d'auteur* » de Pirandello. Pour conserver cette apparence de la pièce dans la pièce, ou plutôt du film dans le film, on supprima deux des personnages originaux, le producteur et l'auteur. Les deux documentaristes mènent seuls l'enquête.

Chaque plan trouve sa justification, étant donné que l'un des opérateurs prend des plans *d'ensemble* ou *généraux*, l'autre des gros plans. On en retire une curieuse impression. Le travail technique de Miss Clarke, qui utilisa les services de techniciens professionnels, est très soigné et, par sa qualité même, contribue à juger implicitement l'action décrite. En d'autres termes, l'action se déroule à trois niveaux : les drogués eux-mêmes, le metteur en scène qui vient les filmer et provoque leurs réactions, enfin Miss Clarke et Jack Gelber qui supervisent le *tout*.

Le film insiste plus en détail sur chacun des personnages, dégage plus clairement la signification de chaque geste. L'improvisation est entièrement contrôlée, sauf en ce qui concerne l'élocution de chaque personnage, avec sa manière à lui de présenter son cas, ses tics. Pour rendre les apartés des acteurs, on les fait regarder droit dans la caméra



Guns of the Trees de Jonas Mekas.

du metteur en scène, celui du film dans le film. L'effet produit rappelle un peu ce qu'obtient Brecht au théâtre. Mais là s'arrête la comparaison. Ici l'évasion est reine, l'acceptation passive des contradictions de l'existence : « *That is the way it is...* » Cow-boy, le pourvoyeur de drogue, la « *connection* », nous invite tous à faire notre « *connection* ». A un moment donné, tandis qu'un personnage parle de lui-même, la caméra suit un cafard qui grimpe le long d'un mur, s'arrête sur un vieux dessin bouddhiste, et repart : soudain, nous réalisons que nos vies se traînent sans but. Mais le symbolisme n'est jamais forcé, l'auteur ne prétend pas nous offrir une étude entomologique d'un groupe d'hommes. La drogue elle-même, privée de son caractère sensationnel, n'est qu'une forme plus radicale d'évasion à l'intérieur d'une société perdue dans sa télévision et ses *comics*, comme le remarque en passant un personnage.

Shirley Clarke nous offre un admirable témoignage sur la nouvelle génération, et certainement le plus original des films du groupe new-yorkais, *Hips* et *Beats* se sont mis volontairement au ban de la société. D'une manière très américaine, ils exaltent la révolte individuelle à l'exclusion de toute autre, la poussent dans ses derniers retranchements. *The Connection* reflète cet exil.

JONAS MEKAS

Jonas Mekas, bien connu, outre *Film Culture*, par ses critiques du journal de Greenwich Village, *The Village Voice*, se rattache à la « Nouvelle Vague » en ce sens qu'il a une formation de critique. Il est le plus cohérent du groupe. Il a longtemps attaqué la bêtise,

l'irréalisme du cinéma hollywoodien, puis s'est décidé à passer derrière la caméra. Il réussit à ramasser une dizaine de milliers de dollars auprès d'amis et même de certains hommes d'affaires désireux de se lancer dans le cinéma. Il vient de réaliser *Guns of the Trees*.

Mekas est le vrai mordu de cinéma qui vit littéralement son idéal. J'ai pu voir trois bobines de son film dans la petite salle qu'il a aménagée à l'intérieur de son logement dans l'Est de New York, la partie la plus pauvre de la ville. Il y habite avec son frère Adolfus, possède une table de montage, un projecteur 35 mm. Le but de son film, m'explique-t-il, est d'exprimer les sentiments, les pensées, les aspirations angoissées des jeunes de sa génération, face à une époque incertaine. Mekas, né en Europe, n'est ni *beat* ni *hip*, mais son attitude est tout ce qu'il y a de plus personnelle. Nous suivons cinq jeunes gens au cours de divers épisodes, chacun saisi à un moment capital de son existence, alors qu'ils essaient de se comprendre eux-mêmes et de comprendre le rôle qu'ils jouent dans le monde. Le New York contemporain fournit le décor. Cette fois, l'individu n'est pas radicalement coupé du monde.

Mekas a souvent improvisé. Au début, un jeune Blanc et une jeune négresse qui vivent ensemble se lèvent et sortent faire des courses. Dans une autre scène, un personnage cherche les raisons pour lesquelles une jeune fille s'est suicidée, il se sent coupable de ne l'avoir pas mieux aidée à résoudre ses propres contradictions. De longs plans statiques seront visiblement remplis par un commentaire. Une scène, dans un asile d'aliénés où vient d'être interné un des personnages, a un ton très caligaresque. Il sera curieux de voir le film une fois achevé. Ce sera peut-être le plus personnel, le plus révélateur, de tous les ouvrages récents qui décrivent cette frange intellectuelle, *beat* et *hip* de la société américaine moderne. Mais les héros de Mekas n'acceptent pas leur isolement, ne cherchent pas refuge dans la quête de quelque divinité cachée. Ils s'inscrivent dans la réalité de leur temps.

ENGEL, KRONICK, PINTOFF

Morris Engel, l'auteur du *Petit Fugitif*, a enfin réussi à faire distribuer commercialement son troisième film *Wedding and Babies*. Il dut se contenter d'une petite salle spécialisée mais, malgré de bonnes critiques, le public n'est pas venu. Le film aurait plus de chances dans un grand circuit commercial, avec un public moins sophistiqué. Engel va néanmoins tourner un nouveau film, une étude improvisée sur son jeune fils qui a deux ans. Il utilisera un nouvel équipement portatif image-son, lui permettant de travailler partout et discrètement. Lionel Rogosin n'a eu guère plus de succès avec *Come Back, Africa*, qu'il a montré dans son propre cinéma. Il compte récupérer son argent, grâce aux écoles et universités. Il envisage un film sur le désarmement nucléaire qui serait réalisé dans plusieurs pays. Pour l'instant, il habite en Inde, où, affirme-t-il, les sujets ne demandant qu'à être tournés. Sydney Meyers, à qui l'on doit *The Quiet One* et, en collaboration, *The Savage Eye*, envisage de mettre à l'écran le roman de Carson McCullers « Le Cœur est un chasseur solitaire » et le classique de Sherwood Anderson « Winesburg, Ohio ».

Le problème capital pour tous est celui de la distribution. Jonas Mekas et Shirley Clarke sont très optimistes à ce sujet. Mekas dit qu'il a reçu plusieurs demandes de cinémas à travers l'Amérique. Il pense que n'importe quel film peut faire vingt-cinq mille dollars de recette, et si l'on réussit à maintenir son budget en dessous de ce chiffre, les distributeurs et directeurs de salles seront prêts à projeter de tels ouvrages. Ils préfèrent, pour l'instant, des films étrangers inhabituels aux films américains. Miss Clarke a l'intention de présenter directement son film au public, en louant des salles dans les principales villes et en venant le défendre elle-même. Si le public marche, tout peut changer.

D'autres jeunes cinéastes sont à l'œuvre à New York, mais plus préoccupés de percer commercialement. Après quelques courts métrages réussis, ils se lancent dans le grand film ou ont l'intention de le faire.

Trois transfuges de la télévision ont fondé la compagnie *Little Movies Co.* A Tours, on montra leur court métrage humoristique *Day of the Painter*, satire de la peinture abstraite. Ils préparent un grand film policier sur le vol d'une banque, vol qui échoue à cause de



Bowl of Cherries de William Kronick.

conflits individuels entre les voleurs. Robert Davis est l'animateur du groupe. On copie Hollywood, comme Leslie Stevens avec *Private Property*. Mais ces films prouvent qu'on peut faire des films hollywoodiens bon marché et efficaces n'importe où. Davis déclare qu'un jour, il s'essaiera peut-être à des films plus personnels.

William Kronick, vingt-sept ans, a travaillé avec Ingmar Bergman, et tourné une bande satirique de vingt-quatre minutes sur la peinture abstraite bien plus pénétrante et originale que *Day of the Painter*. Filmé à la vitesse et dans l'esprit du cinéma muet, *Bowl of Cherries* conte comment un peintre, figuratif au départ, devient un bohème abstrait à New York où il a débarqué de son Texas. Il y a beaucoup de trouvailles, un réel sens cinématographique, mais aussi de la facilité. On ne peut encore rien préjuger de l'avenir de Kronick. Son prochain film sera réalisé en Israël, et s'appellera *The Breaking Point* : ce sera l'histoire d'un groupe de Juifs hollandais dans un camp de transit, au cours de la dernière guerre. Il veut montrer l'horreur, dans ce qu'elle a de plus individualisée. Il projette un *Othello* qui se passerait à New York.

Ernest Pintoff, ancien joueur de jazz, est déjà connu pour trois dessins animés pleins d'humour et de tendresse : *Flebus, Le Violoniste, L'Interview*. *Beats* et *Hips* ne l'intéressent absolument pas. *L'Interview* était une satire d'un joueur de jazz inarticulé, interviewé par un snob grotesque. Il vient d'achever un moyen métrage de quarante minutes, *The Shoes,*

l'histoire d'un homme modeste dont la vie est transformée par une paire de chaussures. Thème : la solitude, la difficulté de communiquer. Pintoff est farouchement partisan de l'improvisation, de cette spontanéité accidentelle totalement absente du dessin animé. Il projette un grand film sur la vie des Porto-Ricains à New York, mais ce ne sera pas un film à message : il veut simplement montrer leur vitalité, leur façon de vivre et de voir la vie.

Le nouveau mouvement indépendant, situé principalement à New York, a perdu cette *patine d'avant-garde*, de préciosité et d'homosexualité criarde, qui le caractérisait autrefois. Presque tous veulent traiter de problèmes qui les touchent personnellement, et surtout se préoccupent de trouver un public. Peu rêvent d'aller à Hollywood. John Cassavetes, l'auteur de *Shadows*, lui-même ex-acteur hollywoodien, est l'exception qui confirme la règle. Mais il assure qu'il a obtenu une complète liberté. Le succès de *Shadows* en Europe est suivi avec attention de New York, car un succès à l'étranger peut forcer des portes qui, autrement, ne s'ouvriraient jamais dans son propre pays. Les festivals jouent leur rôle dans cette découverte. *The Connection* ira peut-être à Cannes parmi les envois officiels, ce qui fera une heureuse diversion.

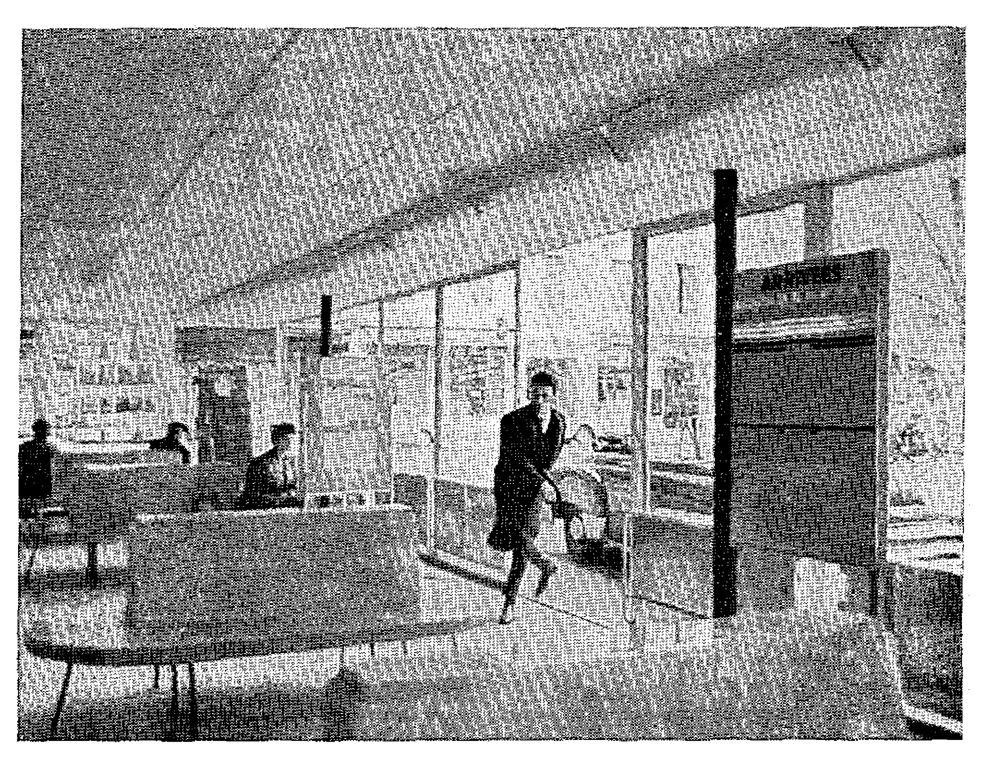
BRANDO

Bien sûr, on continue à faire des films ailleurs en Amérique, des films personnels et même à petit budget, comme, à Hollywood, tiré de Dostoïevsky par Denis et Terry Saunders, *Crime and Punishment U.S.A.* Elia Kazan refuse de quitter New York, et défend les couleurs de l'Actors Studio avec Jack Garfein. Cette méthode a trouvé peut-être son expression la plus parfaite dans le film que vient de mettre en scène Marlon Brando à Hollywood, produit par sa propre compagnie avec de l'argent et la garantie de distribution de la Paramount : *One Eyed Jacks*. C'est un western, mais marqué, de la première à la dernière image, par l'esprit et le style de Brando. On peut le considérer comme la première manifestation authentique à Hollywood de cette inquiétude qui remue la nouvelle génération.

Extérieurement, il s'agit d'un western psychologique. Brando est un hors-la-loi américain, fixé au Mexique en 1880. Violent et révolté, il travaille en compagnie d'un homme plus âgé, Karl Malden. Un jour, Malden le trahit, l'abandonne dans un piège et part avec le butin. Brando s'échappe de prison, retrouve Malden dans une petite ville frontière américaine dont il est le shérif et où il vit avec sa femme, mexicaine, et sa belle-fille, également mexicaine. Il projette un hold-up dans la ville, pour se venger, mais, entre temps il est tombé amoureux de la fille. Le film se déroule selon un rythme lent qui révèle clairement l'influence du cinéma japonais. Par moments, la violence éclate, sadique, pour le plaisir mais nullement gratuite, jaillie spontanément du personnage si souvent incarné par Brando. Ni *beat* ni *hip*, mais possédant certaines de leurs caractéristiques et capable, à l'occasion, de violence pour défendre une cause.

La seule question qui se pose, au terme de ce panorama du cinéma indépendant, est de savoir si cette évolution restera limitée à quelques individualités, chacun marchant dans sa propre direction, ou si elle affectera l'ensemble du cinéma américain contemporain. La télévision suit le mouvement, en la personne de Richard Leacock, l'opérateur de *Louisiana Story*, qui, avec son équipement léger, a suivi la campagne électorale du nouveau président des Etats-Unis, John F. Kennedy, et obtenu des images criantes de vérité dans *Primary*. *On the Post* rend toute l'excitation d'une course automobile, *Yankees No* décrit les sentiments des habitants de l'Amérique latine sur la politique américaine. Leacock montre ce qu'on peut faire avec les méthodes d'observation directe et de tournage improvisé, appliquées à un sujet général. Cette tendance caractérise plus ou moins toute la production non hollywoodienne. Partout on improvise, on cherche à établir le contact, à montrer la vie exactement comme elle est.

Gene MOSKOWITZ.



« Bruno Forestier, reporter à la Compagnie Française d'Informations, et cherchant ce qu'il y a d'important ici-bas. »

LE PETIT SOLDAT

(bande paroles)

par Jean-Luc Godard

BOBINE I

Pour moi, le temps de l'action a passé ! J'ai vieilli. Celui de la réflexion commence.

Genève. Un assez joli lac, le Léman, sépare la ville en deux. Les agents secrets de plusieurs nations, il y a trois jours, ont ouvertement engagé, ici, sur territoire neutre, un combat mortel.

BRUNO. — Huit cents dollars.

J'ai pensé à moi tout à coup : Bruno Forestier, reporter à la Compagnie Française d'Informations, et cherchant ce qu'il y a d'important ici-bas.



« La première fois que j'ai vu Véronica, elle avait l'air de sortir d'une pièce de Jean Giraudoux. »

BRUNO. — Ah là ! là ! Ils recommencent ! Zut et merde ! Ils sont complètement fous !

Genève. 13 mai 1958. Quels étaient ces vers d'Aragon ? « Mai qui fut sans douleur et juin poignardé. »

BRUNO. — Ça va Mary-Lou ?

SECRÉTAIRE. — On vient de vous téléphoner, monsieur Forestier.

BRUNO. — Vous avez dit que j'étais là ?

SECRÉTAIRE. — Oui, monsieur Forestier.

BRUNO. — Mais pourquoi Mary-Lou, vous êtes emmerdante, je vous avais dit de ne pas le dire !

La couleur bleu sombre du ciel m'a rappelé le tableau de Paul Klee : « D'où viens-tu ? Où es-tu ? Où vas-tu ? »

BRUNO. — Da dove, dove, verso dove.

HUGUES. — Alors, mon petit, qu'est-ce qui se passe ?

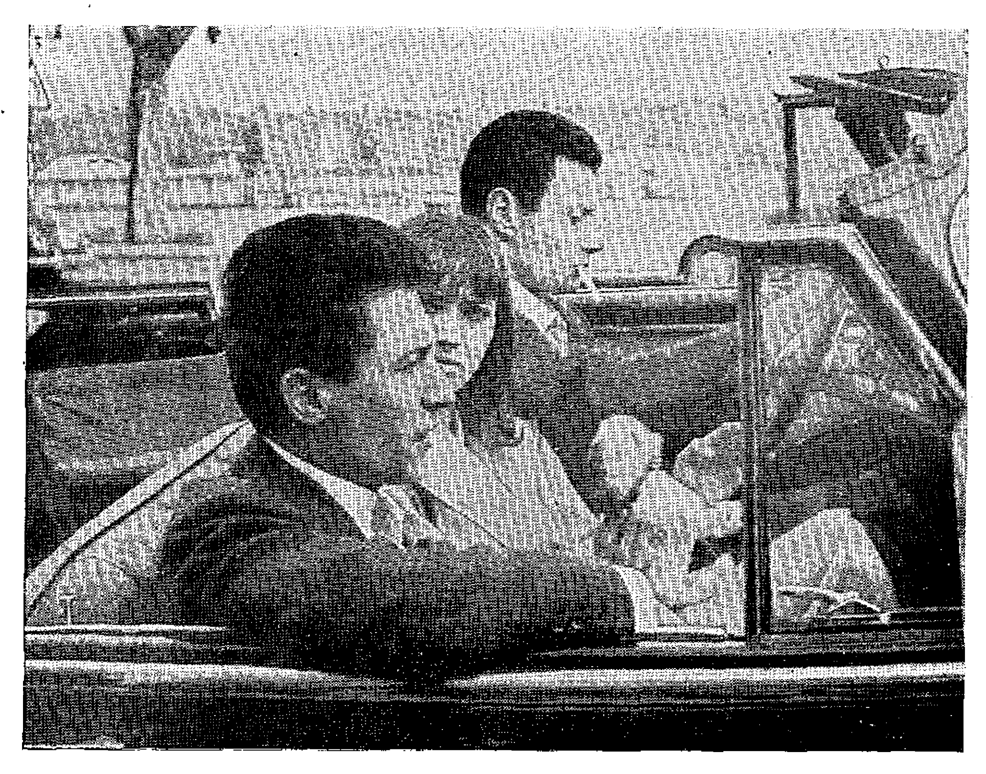
BRUNO. — Salut.

HUGUES. — Adieu Bruno, qu'est-ce que tu fous là ?

BRUNO. — Il est beau ce Paul Klee.

HUGUES. — Moins beau que la fille avec qui j'ai rendez-vous.

BRUNO. — Quelle fille ?



« Tuer un type dans le dos, d'accord, mais avec un revolver au moins. »

HUGUES. — Je lui ai dit que tu ferais des photos d'elle, viens.

BRUNO. — C'est combien ?

MARCHANDE. — Trente centimes.

BRUNO. — De quoi je me mêle, et si je n'ai pas envie de la voir ?

HUGUES. — Mais si, quoi, allez viens, viens.

BRUNO. — Il faut que je passe au consulat du Brésil.

HUGUES. — Mais non, mais non, tu iras demain.

BRUNO. — Non, ça m'emmerde, avec les filles il faut toujours jacasser.

BRUNO. — C'est la Danoise qui était avec Michel, hier ?

HUGUES. — Ah bon ! tu la connais ?

BRUNO. — Non, mais en sortant du Club Cinquante-Huit, il m'en a parlé.

HUGUES. — Je te parie que tu auras envie de la baiser... Elle a le même genre de bouche que Leslie Caron.

BRUNO. — Non. Moi je ne couche qu'avec les filles dont je suis amoureux.

HUGUES. — Alors, dans ce cas, mon petit, je te parie que dans cinq minutes tu seras amoureux.

BRUNO. — On parie combien ?

HUGUES. — Je ne sais pas.

BRUNO. — Cinquante dollars.

Hugues. — Si tu veux.

Bruno. — Cinquante dollars que je ne tombe pas amoureux d'elle.

La première fois que j'ai rencontré Véronica, elle avait l'air de sortir d'une pièce de Jean Giraudoux.

Hugues. — Tuer un type dans le dos, d'accord, mais avec un revolver au moins, ou un couteau. Mais pas avec une bombe. C'est d'une lâcheté terrible. C'est vrai, tuer un homme à distance, je trouve ça déshonorant.

Bruno. — Tu n'y connais rien.

Véronica. — De quoi vous parlez? De quoi vous parlez?

Hugues. — De Lachenal, le Prof' d'Histoire de l'Art qui a été tué hier. On avait mis une bombe dans sa voiture.

Véronica. — Qui ?

Hugues. — Les

Bruno. — Qu'est-ce que tu en sais? Mais tu ne sais même pas de quoi tu parles. Ça m'énerve, les étudiants, c'est toujours pareil.

Véronica. — Je connais sa fille, elle vient souvent à la patinoire. Vous avez raison, c'est terrible.

Bruno. — Ah, zut et merde!

Hugues. — Qu'est-ce qui se passe, mon petit ?

Bruno. — Faut que j'aille à la gare.

Ils ont cru que je disais: à la guerre. Alors je leur ai dit que c'était la même chose. De nouveau, elle m'a regardé fixement.

Bruno. — Bon, je vous laisse. Pour les photos, demain à cinq heures.

Véronica. — Oui.

Hugues. — Mais où vas-tu?

Bruno. — Mystère.

Véronica. — Vous êtes vraiment mystérieux, oui.

Bruno. — Oui, je suis un agent secret.

Bruno. — Véronica, faites comme ça avec vos cheveux.

Bruno. — Tiens, voilà cinquante dollars.

Hugues. — Mais, où vas-tu? Reste. C'est important?

Bruno. — On ne sait jamais ce qui est important.

J'étais encore très con et très jeune.

BOBINE 2

Allait-il faire beau, allait-il pleuvoir? Impossible à dire. Jusqu'à maintenant, mon histoire a été simple. C'est celle d'un type sans idéal. Et demain?

J'ai demandé s'il avait du feu.

J'ai redemandé s'il n'avait pas de feu.

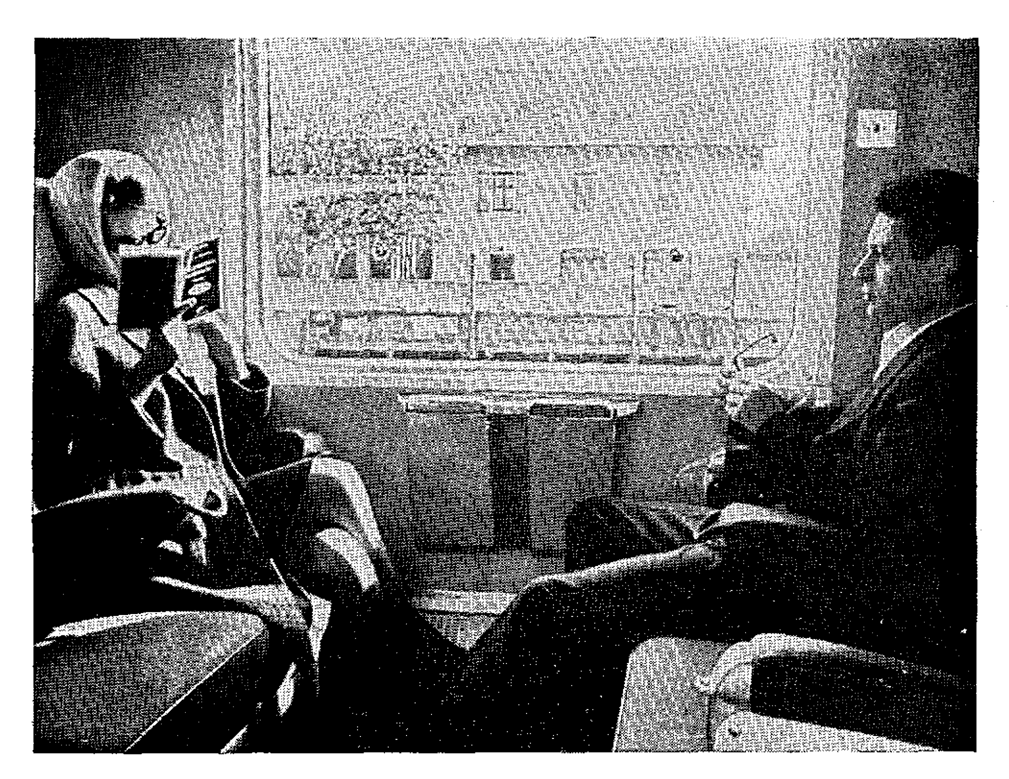
Quelquefois, j'ai l'impression d'avoir mal employé mon temps. Et Véronica? Est-ce qu'elle avait des yeux gris-Vélasquez ou gris-Renoir?

D'habitude, c'est Alfred Latouche, ou alors son jeune frère Etienne, qui vient me chercher. Mais ils ont fini par se faire pincer. Et moi?

RADIO : ...des bagarres éclatèrent alors avec les , qui firent usage de grenades lacrymogènes... vers cinq heures les parachutistes intervenaient... telles sont donc les dernières informations que nous avons reçues .

Bruno. — Bonjour Jacques.

Jacques. — Bonjour Bruno.



« Mon histoire a été simple. C'est celle d'un type sans idéal. »

BRUNO. — Bonjour Paul.

PAUL. — Allez, monte.

Le commando contre-terroriste, dont je faisais partie, était financé par un ancien qui, autrefois, avait eu son heure de gloire sous .

LOBJEOIS. — Ça va ?

JACQUES. — Bonjour, ça va ?

LOBJEOIS. — Vous connaissez Jacques ?

BEAUREGARD. — Tout se passe bien ?

JACQUES. — Ça va, oui.

BEAUREGARD. — C'est lui...

RADIO : André Migou, retenu à la ..., à 22 heures, M. demandait... : le gouvernement a demandé la dissolution d'un certain nombre d'organisations subversives...

L'autre, je ne le connaissais pas.

BEAUREGARD. — ... le type dont vous m'avez parlé ?

LOBJEOIS. — Non, non, il est là, derrière, dans la 403.

BRUNO. — Qui c'est ?

PAUL. — Si on te le demande, tu diras que tu ne sais pas.

BEAUREGARD. — Bonne chance.

Intermédiaires, banquiers, vendeurs de voitures, parachutistes, fils à papa, la guerre secrète brassait les hommes et les idées à un rythme tous les jours plus sanglant.

JACQUES. — On est en avance, ou pas ?

PAUL. — Ça va, cinq heures moins dix.

JACQUES. — Bon, si sa voiture est là, vous stopperez près de la fontaine, Popaul, là où je vous ai montré hier. Vous verrez, c'est une Nash cinquante-sept décapotable.

PAUL. — O.K.

JACQUES. — Alors, mon petit Bruno ?

BRUNO. — Quoi ?

JACQUES. — A quoi tu penses ?

BRUNO. — Je ne sais pas.

JACQUES. — Il faut savoir, Bruno.

JACQUES. — Qu'est-ce que tu allais dire ?

BRUNO. — Rien.

JACQUES. — Mais si, voyons, allez.

BRUNO. — Oui, mais j'ai changé d'idée. Qu'est-ce que c'est ce bouquin ?

JACQUES. — *Thomas l'Imposteur.*

BRUNO. — Ah ! oui, de Jean Cocteau.

JACQUES. — Oui. Ecoute la fin, c'est merveilleux : « Guillaume volait, bondissait, dévalait comme un lièvre. N'entendant pas de fusillade, il s'arrêta...

JACQUES. — « ... se retourna hors d'haleine, alors il sentit un atroce coup de bâton sur la poitrine, il tomba, il devenait sourd, aveugle. Une balle, se dit-il, je suis perdu si je ne fais pas semblant d'être mort.

JACQUES. — «... Mais en lui, la fiction et la réalité ne formaient qu'un. Guillaume Thomas était mort. » C'est beau ?

BRUNO. — Je voudrais mourir comme ça, oui.

JACQUES. — T'en fais pas, ça t'arrivera peut-être dans pas longtemps.

BRUNO. — Qu'est-ce qui te prend ? Pourquoi ?

JACQUES. — Parce que tu es un emmerdeur, mon gros père, on te court après depuis samedi. Qu'est-ce que tu allais faire à Annecy ?

L'idéal, c'est que Véronica m'accompagne au Brésil.

BRUNO. — Je monte une galerie de peinture. Je suis allé acheter trois petits Modigliani.

JACQUES. — Heureusement que je ne te demande pas avec quel argent.

BRUNO. — Oui, oui. Je vous le rendrai. Je les revends sept millions à Genève.

PAUL. — *On arrive, voilà les pylônes de la radio suisse, on arrive.*

« O mois des floraisons, mois des métamorphoses. Je n'oublierai jamais les lilas ni les roses. » — Pourquoi étais-je obsédé par cette poésie ?

RADIO : ...la guerre ... est la guerre imposée à un peuple...

JACQUES. — Un peu moins fort, Popaul, la radio. Tu connais le type qui fait cette émission ?

BRUNO. — C'est pas Arthur Palivoda de Radio-Genève ?

JACQUES. — Si, c'est lui.

PAUL. — Le voilà !

J'ai tout deviné très vite. Ils me soupçonnaient d'être un agent double.



« En lui, la fiction et la réalité ne formaient qu'un. »

JACQUES. — Allez hop, on y va.

RADIO : ...la guerre des ... contre les ... ni celle des ... contre les ... c'est de cette illusion que vous êtes en train de mourir.

PAUL. — Dire que cette émission s'appelle « Un neutre vous parle » ! Je trouve ça sanglant.

JACQUES. — Tu l'avais déjà vu Palivoda, Bruno ?

BRUNO. — Avant aujourd'hui ?

JACQUES. — Oui.

BRUNO. — Non.

JACQUES. — Popaul va rouler à côté de lui. Regarde-le bien.

BRUNO. — Pourquoi ?

JACQUES. — Parce que tu vas devoir le tuer.

BRUNO. — Pourquoi de nouveau moi ?

JACQUES. — J'ai reçu l'ordre de , je te le transmets.

Jacques me dit que c'était très facile.

JACQUES. — Tu n'auras qu'à rouler à côté de lui, comme Popaul maintenant, et tirer en arrivant à sa hauteur. Remonte la vitre, du con.

BRUNO. — On est sûr, à , qu'il travaille pour les rebelles ?

JACQUES. — Tu parles !

BRUNO. — Moi, ça m'étonne de la part d'un Suisse.

PAUL. — Pas moi, c'est moins dangereux de parler à la radio que de se battre. Les Suisses n'ont jamais été très courageux. Il n'y a qu'à les regarder rouler, ils mettent leur flèche pour dépasser un cycliste. Ça me met en rage ça. Je passe à l'hôtel ?

JACQUES. — Non. On ira après. Au bureau !

BRUNO. — C'est vrai que Latouche est mort ?

JACQUES. — Oui. On l'a retrouvé mardi dans la baignoire de sa chambre à l'hôtel . Les lui ont coupé la langue et arraché les paupières. C'était plein de sang partout. Alors, tu as peur ?

BRUNO. — Si tu crois que ça m'amuse de tirer sur les gens.

PAUL. — On te prêtera la 403, si tu veux. Elle n'a pas de plaque de Genève. On se fait moins repérer avec.

BRUNO. — C'est trop dangereux.

BRUNO. — Pourquoi moi, et pas Paul ?

JACQUES. — Parce que toi...

BRUNO. — Non, ça m'ennuie, Jacques, de tuer Arthur Palivoda.

JACQUES. — Qu'est-ce qui te prend ?

BRUNO. — Je ne sais pas. C'est drôle, maintenant plus, mais il y a trois secondes, oui. Pourquoi, je ne sais pas. Si je tire sur Palivoda, j'avais l'impression d'être vaincu.

JACQUES. — C'est pas important.

BRUNO. — Une victoire, si, c'est mieux qu'une défaite. Le salut des républicains espagnols ! il est beau, parce que ce n'est pas méchant, comme ça c'est orgueilleux. Tiens, regarde Jacques, tu savais que c'est là qu'habitaient Benjamin Constant et Mme de Staël ? On dit Stalle ou Staëlle ?

JACQUES. — Pour tuer Palivoda, on t'a pris exprès pour voir si tu as peur.

BRUNO. — Peur, peur, j'ai pas peur du tout. Vous êtes cons. Non, j'ai pas envie, je ne le ferai pas.

JACQUES. — On t'obligera, mon gros père.

BRUNO. — Vous ne m'obligerez pas du tout.

Même un soldat, on ne peut pas le forcer à tuer quelqu'un.

JACQUES. — Mais qu'est-ce qui te prend ? Tu est fou, c'est facile. Les Suisses savent que tu es . Au moindre petit truc, ils te réexpédient en ...

Surtout que je ne baisse pas les yeux.

JACQUES. — ... Là, c'est le Tribunal , et personne ne te fera t'évader, cette fois.

PAUL. — Si tu ne veux pas le descendre, c'est toi qui y passera. Demande à Jacques.

BRUNO. — Eh bien, vous me tuerez.

JACQUES. — Vingt-six ans, c'est très jeune pour mourir, petit prince.

S'ils me forçaient à le faire, évidemment que je tuerais Arthur Palivoda. Mais pas avant. Voilà ce que j'ai dit.

BRUNO. — Je vous laisse. Au revoir.

RADIO : à ce propos un autre , le de Seine-et-Oise, avait voulu, lui, se rendre à , d'Espagne, en attendant... mais il a été refoulé et se trouve actuellement à Palma de Majorque.. voilà les précisions que nous pouvons vous donner en réponse...

JACQUES. — Alors, je compte sur toi ?

BRUNO. — Non. Puisque je suis un emmerdeur.

JACQUES. — Tout ça n'est pas drôle.

BRUNO. — Jacques !

PAUL. — Qu'est-ce qu'on fait ?

J'ai cru que ce qu'il y avait d'important dans la vie, c'était de ne pas être vaincu.

Ensuite, je ne sais plus ce que j'ai fait. Si ; j'ai téléphoné au consulat du Brésil et demandé combien de temps il faut pour un visa. Un Français et une Russe. Mais c'était déjà fermé. Je retéléphonerai demain.

Après quoi, j'ai fait un tour en ville. La silhouette des maisons, la nuit, contre le ciel étoilé, a toujours quelque chose d'extrêmement émouvant, à la fois dur et mystérieux, à l'image des hommes et de ce qui les dépasse.

Elle a fait semblant de ne pas me voir. Mais je n'ai pas stoppé car j'avais peur, et, de toute façon, je la vois demain.

Un peu plus tard, en passant devant l'île Rousseau, j'ai remarqué qu'une voiture me suivait. J'ai dû faire plusieurs détours pour qu'elle perde ma trace.

Maintenant : « Tout se tait. L'ennemi dans l'ombre se repose. »

L'été n'était pas loin. On se baignait déjà, et pourtant, j'avais l'impression d'être en hiver.

BOBINE 3

BRUNO. — Tiens, Paul, qu'est-ce que tu fais là ?

C'était pas mal chez elle.

VÉRONICA. — Oh ! il n'y a encore rien, je viens de m'installer.

BRUNO. — Non, non, c'est pas si mal. C'est drôle, hier, j'étais pas avec vous et je pensais à vous. Aujourd'hui, je suis avec vous et je pense à autre chose.

VÉRONICA. — C'est tout ce que vous avez ?

BRUNO. — Oui.

VÉRONICA. — Je croyais qu'il faut des tas de choses, des lampes...

BRUNO. — Non, non, non, non, non, non. J'ai de la pellicule tellement sensible, c'est de l'Agfa Record, que quand on photographie un visage, regardez-moi, on photographie l'âme qui est derrière.

Elle avait les yeux cernés. Ils étaient gris-Vélasquez.

VÉRONICA. — Où est-ce que vous voulez que je me mette ?

BRUNO. — N'importe où, oh ! n'importe où, ça m'est égal, ça n'a pas d'importance. Vous faites ce que vous voulez et moi je vous photographie. Tenez, je vais vous poser des questions et vous allez me répondre, ce sera facile. Vous avez l'air d'avoir peur. Pourquoi ?

VÉRONICA. — Oui, j'ai peur.

BRUNO. — Faut pas.

VÉRONICA. — Je trouve que c'est comme si la police m'interroge.

Elle était moins belle qu'hier après-midi.

BRUNO. — Oui, oui un peu. La photographie c'est la vérité et le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde. Vous vous appelez Véronica comment ?

Elle n'a pas répondu tout de suite.

VÉRONICA. — Véronica Dreyer.

BRUNO. — Vous êtes finlandaise, ah ! non, danoise.

VÉRONICA. — Non, je suis russe. Mais née à Copenhague.

BRUNO. — Qu'est-ce que vous faites à Genève ? Vous êtes avec vos parents ?

VÉRONICA. — Non, je suis seule.

Une étrangère qui parle français, c'est toujours joli.

BRUNO. — Et vos parents, où est-ce qu'ils sont ?

VÉRONICA. — Ils sont fusillés pendant la guerre.

BRUNO. — Ah ! bon, il ont été fusillés ? par qui ?

VÉRONICA. — Ça ne vous regarde pas.

BRUNO. — Par les Allemands ? Par les Russes, alors ?

VÉRONICA. — Ça ne vous regarde pas.



« Vous faites ce que vous voulez, et moi je vous photographie. »

BRUNO. — Pourquoi vous ne voulez pas me le dire ?

VÉRONICA. — Comme ça, c'est tout.

BRUNO. — Relevez vos cheveux avec les mains.

Le charme de Véronica, c'était elle-même, la courbe de ses épaules, l'inquiétude de son regard, le secret de son sourire.

BRUNO. — C'est drôle, mon père aussi a été fusillé, à la Libération. C'était un ami de Drieu la Rochelle. Bougez un peu, Véronica, ne restez pas immobile.



« La photographie, c'est la vérité. »

VÉRONICA. — Qu'est-ce que vous voulez que je fasse ?

BRUNO. — Je ne sais pas, moi, faites ce que vous voulez, allumez une cigarette. Prenez une douche.

Elle s'est retournée brusquement.

VÉRONICA. — Tu penses...

BRUNO. — Non, pourquoi ? Vous ne prenez jamais de douche ?

Je lui ai dit n'importe quoi.

BRUNO. — Moi, je voudrais prendre des photos de vous en train de prendre une douche. Vous ne voulez vraiment pas ?

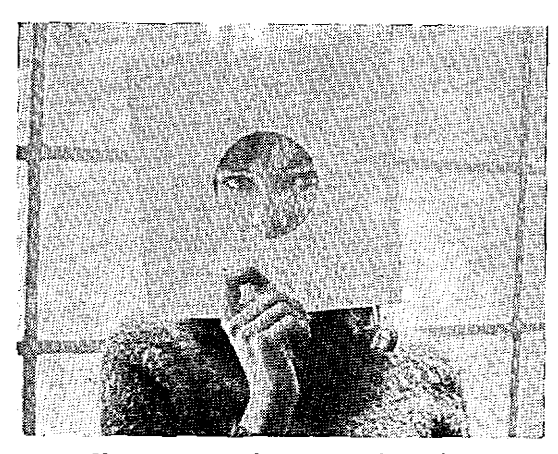
VÉRONICA. — Non.

BRUNO. — Pourquoi ?

VÉRONICA. — Parce que je trouve ça idiot.

BRUNO. — Pourquoi avez-vous peur ?... Vous avez peur que je voie votre corps? Qu'est-ce que vous alliez dire ? A quoi vous pensez en ce moment ?

VÉRONICA. — Oh ! non.



« Vous pensez à la mort quelquefois ? »

Elle m'a regardé d'un air angoissé, et, brusquement, j'ai eu l'extraordinaire sensation de photographier la mort. Puis tout redevint normal.

BRUNO. — Bougez un peu. Vous pensez à la mort quelquefois ? Et depuis que vous êtes à Genève, beaucoup de garçons vous font la cour ?

VÉRONICA. — Oui. Pourquoi ?

BRUNO. — Non, pour savoir... Je suis sûr que vous avez déjà posé pour des photos en maillot de bain.

VÉRONICA. — Non, jamais.

BRUNO. — Là, maintenant, à quoi vous pensez ?

BRUNO. — *Vous pensez à moi ?*

VÉRONICA. — Oui.

BRUNO. — Qu'est-ce que vous pensez de moi ? Pourquoi que vous ne répondez pas ? On dirait vraiment que vous avez peur... mettez vos cheveux derrière vos oreilles. Tiens, mettez le truc du disque devant votre figure.

BRUNO. — *Est-ce que vous croyez à la liberté ?*

VÉRONICA. — Non.

BRUNO. — Est-ce que vous auriez peur de tuer quelqu'un ?

VÉRONICA. — Oh, tu m'énerves !

BRUNO. — Vous avez des frères et des sœurs ?

VÉRONICA. — Oui, j'ai un frère.

BRUNO. — Qu'est-ce qu'il fait ?

VÉRONICA. — Il est à Moscou, il est étudiant dans le théâtre Stanislawski.

BRUNO. — Les Russes, ils étudient toujours.

VÉRONICA. — *Comment ?*

BRUNO. — Je trouve drôle que vous vouliez devenir actrice.

Elle alluma une cigarette et demanda pourquoi.

VÉRONICA. — Pourquoi ?

BRUNO. — Les acteurs, je trouve ça con, je les méprise. C'est vrai, vous leur dites de pleurer, ils pleurent. Vous leur dites de marcher à quatre pattes, ils le font. Moi, je trouve ça grotesque.

VÉRONICA. — Je ne vois pas pourquoi.

BRUNO. — Je ne sais pas, ce ne sont pas des gens libres.

VÉRONICA. — Regardez.

BRUNO. — Quoi ?

VÉRONICA. — Un acteur.

BRUNO. — Oh oui ! c'est un Klee... Vous aimez Paul Klee ?

VÉRONICA. — Oui.

BRUNO. — Ce qui est important, ce n'est pas la façon dont les autres vous regardent, c'est la façon dont on voit son propre visage.

VÉRONICA. — C'est Paul Klee qui a dit ça ?

BRUNO. — Non, c'est moi.

BRUNO. — Vous avez un disque ?

VÉRONICA. — Oui. Qu'est-ce que vous voulez ? du Bach.

BRUNO. — Non, c'est trop tard ; Bach, c'est huit heures du matin, un Brandebourgeois à huit heures du matin, c'est merveilleux.

VÉRONICA. — Du Mozart... ? Beethoven ?

BRUNO. — Trop tôt. Mozart, c'est huit heures du soir. Beethoven, c'est de la musique très profonde. Beethoven, c'est minuit. Non, ce qu'il faudrait c'est... tenez du Haydn, ce bon vieux Joseph Haydn.

BRUNO. — A quoi vous pensez ? Véronica !

VÉRONICA. — A la même chose que vous.

BRUNO. — Vous savez ce que c'est un test ?

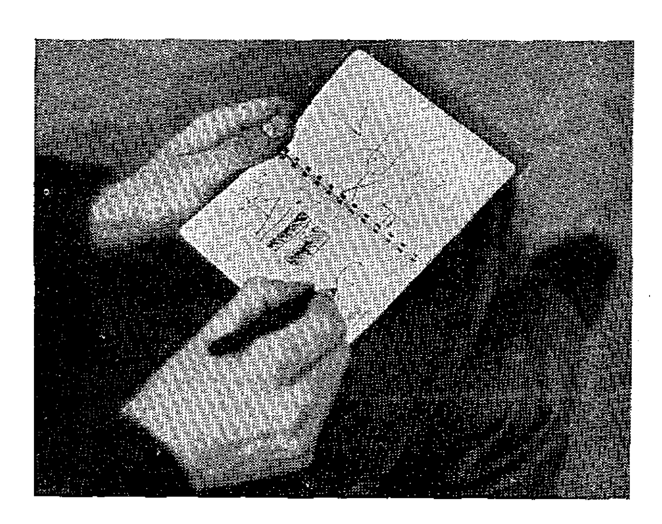
VÉRONICA. — Non.

BRUNO. — C'est un petit dessin pour reconnaître le caractère des gens; je vais vous en faire un.

*

C'est un truc que j'ai très souvent fait avec les femmes. Elles adorent qu'on leur dise : petite fille et qu'on leur propose de jouer à des jeux d'enfants.

BRUNO. — Vous faites ce que vous voulez, n'importe quoi. Vous complétez le dessin, c'est tout. Hugues vous a parlé du pari qu'on a fait hier après-midi ?



« C'est un truc que j'ai très souvent fait avec les femmes. »

VÉRONICA. — Quand vous lui a donné cinquante dollars ?

BRUNO. — Oui.

VÉRONICA. — Non.

BRUNO. — Vous ne savez pas pourquoi je lui ai donné cinquante dollars ?

VÉRONICA. — Non.

VÉRONICA. — Faites-le aussi. Je voudrais savoir à quoi vous pense.

BRUNO. — ... sez .

VÉRONICA. — Pensez.

BRUNO. — Vous allez voir.

BOBINE 4

La 403 de Jacques et de Paul était garée, tous feux éteints, devant le Century. J'ai fait semblant de ne pas les voir. Moi et Véronica, dans la Chevrolet, parlions peinture. Elle



« Il ne faut pas donner le bras aux hommes, quand on ne veut rien faire avec eux. »

soutenait que Van Gogh était un moins grand peintre que Gauguin, ce qui est faux évidemment.

JACQUES. — Le voilà. Mais qui est cette fille ?

PAUL. — Une cover-girl.

RADIO : C'est la grève générale... écroule... des barricades ont été dressées en plein .

BRUNO. — Vous restez avec moi, Véronica, ou pas ?

VÉRONICA. — Je ne sais pas. Je ne sais pas, Bruno. Je ne sais pas.

BRUNO. — En sortant du Club Cinquante-Huit, vous vous souvenez, vous m'avez pris le bras.

VÉRONICA. — Il ne fallait pas ?

BRUNO. — Non.

VÉRONICA. — Pourquoi ?

BRUNO. — Parce que ça m'a donné envie de coucher avec vous. Maintenant vous avez l'air de dire que c'est impossible. Il ne faut pas donner le bras aux hommes, quand on ne veut rien faire avec eux. Au revoir.

JACQUES. — Vas-y Popaul.

RADIO : ...c'est l'insurrection... il était un très grand empire, il était un très grand empire, qui n'avait ja, ja, jamais abdiqué, ohé, ohé...

PAUL. — Vous croyez que ça va marcher ?

JACQUES. — Oui, Bruno est un lâche.



« Nous sommes entrés dans la guerre, comme dans le collège de notre enfance. »

Ensuite, Paul a pris le volant de ma voiture. Lui et Jacques avaient mis leurs menaces à exécution, et imaginé un truc pour me coller la police suisse sur le dos.

JACQUES. — Vas-y, vas-y, vas-y.

MARÉCHAL. — Ma Pontiac ! Espèce de con ! eh ! ma Pontiac ! Arrêtez-le, arrêtez-le ! Police !

BRUNO. — « Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod. Bald wird die Trompete blasen, dann muss ich mein Leben lassen. » C'est une chanson allemande. Tu veux que je te traduise, Véronica ? « O radieuse aurore, radieuse aurore, tu m'annonces trop tôt ma mort... bientôt sonnera l'appel des trompettes et alors je devrai laisser cette vie si belle. »

Sept heures du matin. Quelques instantanés pris aux quatre coins du monde défilent devant moi, comme dans un mauvais rêve : Panama... Rome... Alexandrie... Budapest... Paris...

Le mauvais rêve continue.

« Nous sommes entrés dans la guerre comme dans le collège de notre enfance. » C'était la première phrase d'un livre de Bernanos. Je me souviens du titre : « Les enfants humiliés. »

J'ai rallumé ma cigarette. Effectivement ce matin, je me sens l'âme d'un tout petit garçon. Pourquoi ? Et peut-être après tout que poser des questions est plus important que trouver des réponses.

(*A suivre.*) Jean-Luc GODARD.

LA PHOTO DU MOIS



Marie Laforêt et Louis Jourdan dans *Léviathan* **de Léonard Keigel**

Le romantisme tourmenté de cette photo donne l'idée de ce que sera *Léviathan* : une œuvre passionnée, à la violence sourde, le climat russe sous le ciel français, Dostoïewsky en Ile-de-France.

Léonard Keigel, à qui Julien Green a confié le soin d'adapter son beau roman, n'est pas un inconnu pour les lecteurs des CAHIERS. Il est le fils de notre fondateur, Léonide Keigel. Agé de trente-deux ans, il a mis en scène plusieurs courts métrages dont *La Paysanne Pervertie* et *André Malraux*. Il fut aussi l'assistant attitré de René Clément depuis 1951, et a été à l'origine, avec Doniol-Valcroze et Astruc, d'Objectif 49 et du festival de Biarritz.

Amoureux des longs mouvements d'appareil, qui suivent et traquent les acteurs, pour en saisir jusqu'aux moindres nuances, Léonard Keigel a voulu composer un film tout en plans longs. C'est la respiration même d'une scène qu'il veut restituer. Ce parti pris esthétique était d'autant plus dangereux que *Léviathan* est son premier long métrage. Or, l'on sait que rien n'est plus difficile que de régler ces sortes de plans, surtout en extérieurs et décors naturels. Il y faut un matériel encombrant, ici une Dolly et une Mitchell, et une nombreuse équipe technique.

Il est vrai que Keigel s'est entouré d'excellents techniciens, dont le grand chef opérateur Nicolas Hayer, et de comédiens réputés, comme Marie Laforêt, Madeleine Robinson, Lilli Palmer, Georges Wilson et Louis Jourdan qui fait sa rentrée européenne, après son long séjour à Hollywood. Le film, dialogué par Julien Green lui-même, a été réalisé en neuf semaines et en deux versions, anglaise et française. C'est dans l'œuvre de Schoenberg que Keigel choisira la musique de *Léviathan*. — J. Dt.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger.
- ★ à voir à la rigueur.
- ★★ à voir.
- ★★★ à voir absolument.
- ★★★★ chefs-d'œuvre.
- Case vide : abstention ou : pas vu.

Titre des films ↓ / Les Dix →	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Jean Douchet	André-S. Labarthe	Morvan Lebesque	Pierre Marcabru	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Les Criminels (J. Losey)	★★★	★★★	★★★★	★★	★★★	★★★★	★★★	★	★★	★★★
Rocco et ses frères (L. Visconti)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★	★★★★	★★★	★★★
Où est la liberté ? R. Rossellini)			★★	★	★	★★★		★★★	★★★	
Les Godelureaux (C. Chabrol)	★	★	★★	★★★	★★	●	★	★★★	★★★	★★
Le Masque du démon (M. Bava)			★★	★				★★	★★	
La Ruée vers l'Ouest (A. Mann)	★★	★★	★★	★	★	★		★		
Le Roi des Imposteurs (R. Mulligan)	★		★★	★	★			★★		
Qui êtes-vous M. Sorge ? (Y. Ciampi)	★★	★★	★	●	★		★	★		★★
La Maison où je vis (L. Koulidjanov)		★★			★★	★	★	●		★★
La Machine à explorer le temps (G. Pal)			★					★		★
Pleins feux sur l'assassin (G. Franju)	●	★	★	★	●	●		★★	★	★★
Le Monde de Suzie Wong (R. Quine)	★		★	●	★	●		★		●
La Princesse de Clèves (J. Delannoy)	★	★	●	●	★	●	★			●
La Novice (A. Lattuada)	●	●	★		●	●	●	★		
Le Propre de l'homme (C. Lelouch)	●		●	●	●		●	●		★
Les Fausses ingénues (G. Bennati)	●	●	●		●			●		
Sanctuaire (T. Richardson)	●	●	●	●	●		●	●		●
Femmes coupables (R. Wise)	●		●			●		●		

LES FILMS



Monica Vitti et Marcello Mastroianni dans *La Nuit*, de Michelangelo Antonioni.

La nuit n'est pas tendre

LA NOTTE (LA NUIT), film italien de MICHELANGELO ANTONIONI. *Scénario :* Michelangelo Antonioni, Ennio Flaianno, Tonino Guerra. *Images* : Gianni di Venanzo. *Décors* : Piero Zutti. *Musique* : Giorgio Gaslini et son quartette. *Interprétation :* Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Bernhard Wicki, Maria Pia Luzi, Rosy Mazzacurati. *Production :* Nepi Films (Rome), — Sufi Tedip (Paris) — Silver Film (Paris), 1960. *Distribution :* Artistes Associés.

Dans le chemin solitaire et hautain que Michelangelo Antonioni s'est choisi, chemin sans postérité qui se boucle sur lui-même, marquant ainsi sa grandeur et sa limite, *La Notte* est la première borne qui sublime et résume son œuvre antérieure sur tous les plans où se placent ses préoccupations. Après cette *Chronique d'un amour* qu'on ne pouvait accueillir sans une curiosité mêlée d'étonnement et d'admiration, chacun de ses films laissait tou-

jours un peu insatisfait. Cette écriture qui se cherchait, cette volonté un peu trop évidente de se trouver un style, ces préoccupations psychologiques bien dépassées, ces tentatives de critique sociale qui tournaient court, il paraissait que le propos d'Antonioni était toujours légèrement en retrait de son projet. Se trompait-on ? La récente reprise de l'œuvre complète du réalisateur italien est là pour nous prouver que non. Tout était à l'état d'ébauche dans *Chronique d'un amour* et Antonioni fit plusieurs brouillons — par instants admirables — avant de sauter le pas de la maturité dans *L'Avventura* et, d'une manière plus définitive, dans *La Notte*.

Antonioni a enfin trouvé le ton qui lui convient : c'est justement celui du titre de son premier film, celui de la chronique, avec la grisaille, l'absence d'éclats que ce genre peut exiger. *L'Avventura* utilisait encore les procédés narratifs traditionnels. Si l'intérêt du récit n'était pas là, il n'en est pas moins vrai que son articulation était fondée sur un certain suspense : la recherche de Lydia. Antonioni avait beau nous montrer par la suite le peu d'importance qu'il lui accordait, il avait consenti à cet artifice. Le film était, bien entendu, ailleurs, mais ce ressort dramatique allait à l'encontre du tempérament de l'auteur. Dans *La Notte*, tout est épuré : plus d'articulation dramatique, plus de suspense. C'est la chronique objective de la vie d'un couple : Lydia et Giovanni parlent, marchent, boivent, rient, pleurent. C'est un jour bien précis de leur existence : le jour où leur ami Thomazo est mort, mais aussi le jour où ils se sont aperçus que leur amour était, lui aussi, en train de mourir. Mais Antonioni relate cette journée, comme s'il s'agissait d'un jour comme les autres. Il ne s'agit pas, chez Antonioni, de détachement ou de distanciation, mais seulement d'austérité, une austérité grave qui est le fond même de son tempérament (et il est amusant de le voir loué par ceux-là mêmes qui condamnent l'austérité partout ailleurs). A l'intérieur même de son œuvre, cette austérité peut servir de critère. Et c'est une chance, car lorsqu'Antonioni fait des déclarations sur ses intentions, il est plus près de Marcel Prévost que d'un cinéaste moderne. La préface de l'*Avventura* pourrait avoir été écrite par un contemporain de Paul Bourget, et on n'a pas attendu Antonioni pour savoir que les canons du mariage chrétien laissaient un peu à désirer.

Heureusement une matière n'est qu'une matière : si l'on retrouve Marcel Prévost dans Proust, la réciproque n'est pas vrai. Jugeons le cinéaste sur ses films et non sur ses manifestes psychologiques. Ceci me semblait, devant le flot de littérature que ses déclarations ont déchaîné, devoir être dit.

Austérité donc et qui ne se relâche pas un seul instant. Nous sommes loin de ces plans-séquences qu'Antonioni affectionnait : cette fluidité d'écriture qui a toujours été son souci premier et qu'il recherchait avec une persévérance jamais lassée — et un peu irritante — il la trouve enfin avec la grammaire technique la plus traditionnelle et un emploi systématique de l'ellipse au second degré. Il n'y a plus aucune de ces prouesses techniques qui nous étonnaient, quand on savait le peu de moyens dont disposait Antonioni. A peine y a-t-il ce qu'on a coutume d'appeler de « beaux plans ». Encore sont-ils toujours en situation. De même, *La Notte* marque la fin des efforts d'Antonioni pour apprivoiser le décor. Dans ses films précédents, le procédé était souvent le suivant : le cadrage d'un décor en plan général, puis un mouvement de caméra qui permettait de découvrir le personnage. Ce résultat n'était pas laid (Antonioni est incapable de faire un plan qui soit laid), mais cela restait un procédé. Au contraire, dans *La Notte*, les personnages s'intègrent naturellement au décor : architectures inhumaines, terrains vagues, propriétés richissimes, parcs solitaires, le décor ne révèle pas, il est lié au personnage. Il est purement fonctionnel. Là aussi on retrouve le ton de la chronique : sans incidences dramatiques, la caméra suit le personnage par les rues, sans nous faire grâce d'aucun détail. C'est un cinéma d'arpenteurs. De même que, sur un autre plan, le dialogue est fait de sous-conversations, en apparence inutiles et vaines, mais qui circonscrivent les personnages, en leur donnant une dimension mystérieuse sous l'apparence la plus quotidienne et la plus banale. Qui est Lydia ? Qui est Giovanni ? Qui est Thomazo ? et surtout qui est Valentina ? Nous

ne le saurons jamais. Nous leur découvrirons à chaque nouvelle vision quelque trait inconnu, nous aurons plaisir à les fréquenter, mais nous ne saurons jamais leur véritable nature.

En fait, *La Notte* est le film le plus abstrait de tous les films abstraits. La référence aux éléments est, elle aussi, purement fonctionnelle. Cette *Nuit* n'a rien de romantique et Bachelard ne trouverait aucune signification à la pluie diluvienne qui donne l'occasion à Antonioni de réaliser une des séquences les plus admirables de son œuvre. Les érotomanes qui sont à la pointe de la critique cinématographique devraient être déçus par l'absence de tout érotisme. Les rapports physiques sont d'une envoûtante sécheresse.

Mais où cette austérité devient méthode esthétique, c'est dans la peinture de cette « nuit milanaise » qui se veut folle. C'est un milieu qu'Antonioni connaît bien (il me confiait que tous les écrivains milanais de sa connaissance étaient tous l'intellectuel d'un milliardaire). Il le peint sans un clin d'œil, sans une concession. Il suffit de comparer cette nuit à celle de *La Dolce Vita*. Dans une musique mulliganienne en diable (le thème dans la boîte de nuit est presque la reprise de *I Want to Live*) la désespérance est peinte sur un ton grave. On y cite Fitzgerald, mais il y a dans la chronique d'Antonioni une cruauté, une volonté délibérée de sécheresse qui échappaient totalement à l'écrivain américain.

« Tendre est la nuit » disait Fitzgerald. Celle d'Antonioni n'est pas tendre. Elle est multiple comme son auteur, partagé entre ses recherches psychologiques, son besoin de témoignage social, sa recherche d'une rhétorique et son désespoir naturel. Pour la première fois, il a réussi à amalgamer toutes ces données éparses, sinon contradictoires.

Mais *La Notte* ne nous épargne rien: dans ces douze heures, c'est toute une vie qui a défilé devant nous. On peut se demander si l'aube qui suivra pourra encore nous apporter quelque chose.

Jean WAGNER.

L'ancien et le nouveau

ROCCO E I SUOI FRATELLI (ROCCO ET SES FRERES), film italien de LUCHINO VISCONTI. *Scénario :* Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli. *Images* : Giuseppe Rotunno. *Musique :* Nino Rota. *Interprétation :* Alain Delon, Annie Girardot, Renato Salvatori, Max Cetrero, Roger Hanin, Suzy Delair, Katina Paxinou, Spiros Focas, Rocco Vidolazzi, Paolo Stoppa, Claudia Cardinale. *Production :* Titanus (Rome) — Marceau-Cocinor (Paris), 1960. *Distribution :* Cocinor.

Avant d'envisager *Rocco* sur le terrain qu'un tel film mérite, déplorons ces deux handicaps terribles que sont le doublage et les coupures, expliquant un grand nombre d'incompréhensions. Quand on a vu le film dans sa version italienne, on comprend comment résoudre le problème de la fameuse inexistence de la version originale pour une coproduction : la version originale est celle surveillée et voulue par l'auteur, où l'on trouve une sorte de prototype de la bande son. En l'occurrence, Annie Girardot parlant italien gêne moins qu'Annie Girardot se doublant en français, puisque l'accent et les intonations en italien sont commandés par le metteur en scène, et puisque Girardot donne à son personnage, en français, une allure différente de celle qu'il prend en italien.

Quant aux coupures, tout le monde sait pourquoi elles sont ridicules. Les moments de violence et de paroxysme se justifiaient par leur insistance, formaient des paliers indispensables. Par exemple, couper dans la séquence du viol, c'était la réduire à l'anecdote pure et simple.

Les esprits avisés qui surmontèrent ces deux obstacles (fréquents, dira-t-on, mais vraiment poussés à la limite dans *Rocco*) reprochent maintenant à Visconti de n'être pas assez moderne. Et on ne peut pas leur donner tort.



Annie Girardot et Alain Delon dans *Rocco et ses frères,* de Luchino Visconti.

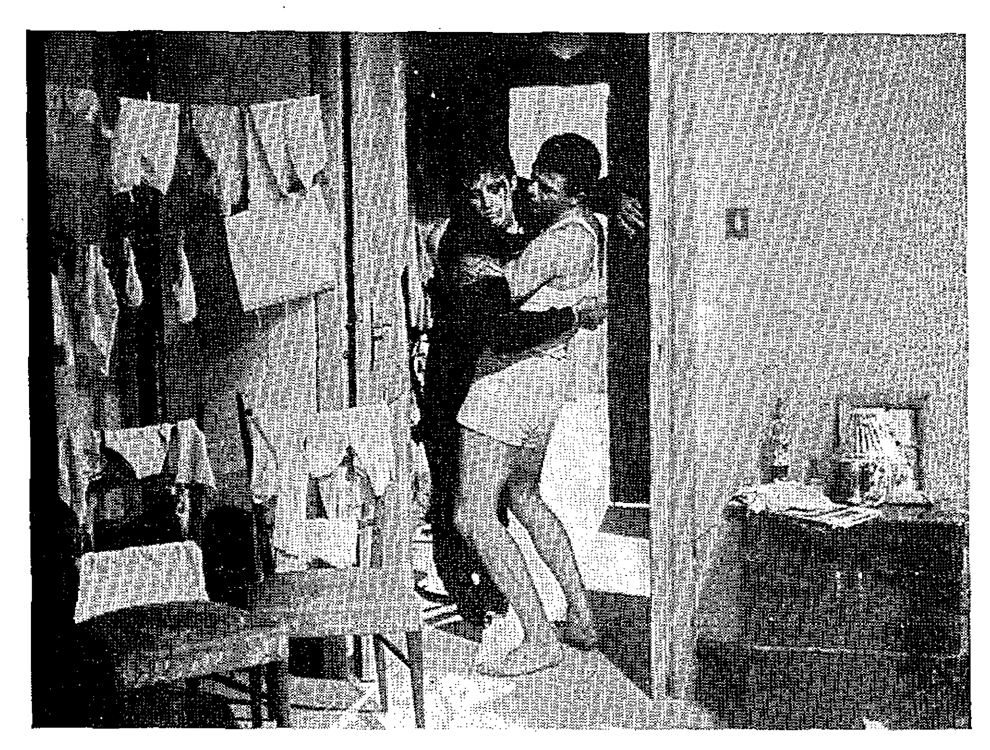
Comparé à quelques œuvres récentes, et principalement à *La Nuit* qui connaît une sortie simultanée, *Rocco* ne laisse pas de paraître « traditionnel ».

Mais je ne crois pas qu'il soit nécessaire de dédaigner cet aspect. Il y a peut-être une nouveauté de la tradition. Il n'est pas mauvais non plus qu'en un moment où nous sommes tous attachés au « cinéma moderne », libre avant tout, quelqu'un vienne nous proposer d'autres prestiges, dont l'écriture ne nous est d'ailleurs pas si lointaine.

Rocco n'ouvre pas une voie, au contraire d'Antonioni qui semble tracer un chemin où beaucoup le suivront, à tort ou à raison. C'est plutôt l'aboutissement de diverses recherches, du côté du roman et de la durée. (Or, le cinéma, et tout l'art moderne, se définit maintenant avec l'espace, et un critique n'a-t-il pas réuni ses chroniques sous le titre : « L'Espace littéraire » ?)

Rocco et ses frères a une ampleur qui fait songer aux grandes œuvres de la littérature. Une sorte d'épaisseur cinématographique, bien sûr, comme l'épaisseur romanesque. C'est un film de la destinée, où l'on reconnaît ce passage d'enfance à maturité dont parlait Alain à propos de Tolstoï et de Balzac. On a prononcé d'autres noms de romanciers à propos de *Rocco :* Thomas Mann, Dostoïevski. *Rocco* est en effet un film sans littérature qu'on pourrait cependant appeler un film littéraire, où la mise en scène cerne et organise un récit composé selon des lois narratives qui pourraient être celles du romancier. Si on pense à Dostoïevski, c'est à cause d'une similitude dans la présentation de grands pans d'existence, d'êtres forcenés aux prises avec la contradiction.

Alors que *Nuits blanches* se résumait dans l'interférence des sentiments de deux personnes, séparées par quelqu'un qui pouvait être le Destin, *Rocco* est une construction très subtile qui mêle huit vies se recoupant sans cesse, sous l'effet moins d'un Destin que de ce mixte brechtien souvent signalé de



Alain Delon et Renato Salvatori dans *Rocco et ses frères.*

contingence et de fatalité. Cette architecture complexe est souverainement ordonnée par la mise en scène de Visconti. Visconti est spectateur impassible du temps qui se déroule. Le temps n'est pas le personnage principal, mais il charrie les événements comme un fleuve. *Rocco* — et c'est là que le film est moderne — s'appuie sur la durée prise comme telle, en lui faisant confiance, au lieu de la détruire par l'intérieur (comme, revenons-y, Antonioni !). Et ce sens de la durée lui permet de rendre grâce et efficacité au vieux montage parallèle, dont il use à la fin : c'est alors que se manifeste la véritable construction du film, articulée sur les cinq fils qui sont effectivement cinq doigts d'une main, de longueurs inégales. Je n'hésiterai pas à ranger Visconti parmi les constructeurs.

Les images, très composées, sans rien de pictural, donc sans rien de *La Terra trema* (pourquoi vouloir toujours que les artistes fassent deux fois la même œuvre ?), engluent les personnages. Hoveyda parlait de Simenon à propos d'*Ossessione.* C'est encore plus juste ici. C'est le temps qui commande, et son uniformité, contre laquelle luttent les personnages du film, se répand dans tout le cadrage. La séquence chez la fiancée de Vincenzo, où l'image n'est jamais belle, ni joliment laide, mais terne, prouve qu'il s'agit de situer un milieu sans influer sur son temps propre.

Film du temps, *Rocco* est une méditation sur le juste et l'injuste, sur la discorde et sa nécessité. On pourrait parler d'Héraclite, du temps qui pousse des pions. Le scénario pose la question : sont-ils seulement des pions ? Les chemins divers que prennent les cinq frères sont autant de réponses, je ne dis pas : de solutions. Beaucoup d'éléments répondent qu'il faudrait vivre dans un autre temps, avoir barre sur lui, non plus l'expliquer, mais le changer...

Rocco laisse donc un peu entre deux chaises : ancien par toutes sortes d'éléments « attendus » (jusqu'à la

musique, avec un thème « Rocco », un thème « Simone »), avec une grande dépendance vis-à-vis de la discipline du roman, et, n'en déplaise à certains, du roman d'avant Joyce, et *moderne* malgré cela, par cette place faite au temps, à la durée sur laquelle tout vient s'appuyer. (Les lieux de l'action indiquent tous le temps, et l'évolution conditionnée par lui : changements de maison familiale, les gymnases.)

On peut critiquer *Rocco* sur l'idée du cinéma qu'il propose et, conjointement, celle de l'homme. Mais il faut savoir convenir que cette grande œuvre n'est pas inutile au cinéma d'aujourd'hui.

François WEYERGANS.

Le mouchoir d'Hermès

LES GODELUREAUX, film français de CLAUDE CHABROL. *Scénario :* Claude Chabrol et Paul Gegauff, d'après le roman d'Eric Ollivier. *Dialogues :* Paul Gegauff. *Images :* Jean Rabier. *Musique :* Pierre Jansen. *Décors :* Georges Glon. *Interprétation :* Jean-Claude Brialy, Charles Belmont, Bernadette Lafont, Jean Tissier, Jean Gallano, Sacha Briquet, Sophie Grimaldi, André Josselin, Stéphane Audran. *Production :* International Productions-Cocinor (Paris) — S.P.A. Cinematographica (Rome), 1960. *Distribution :* Cocinor.

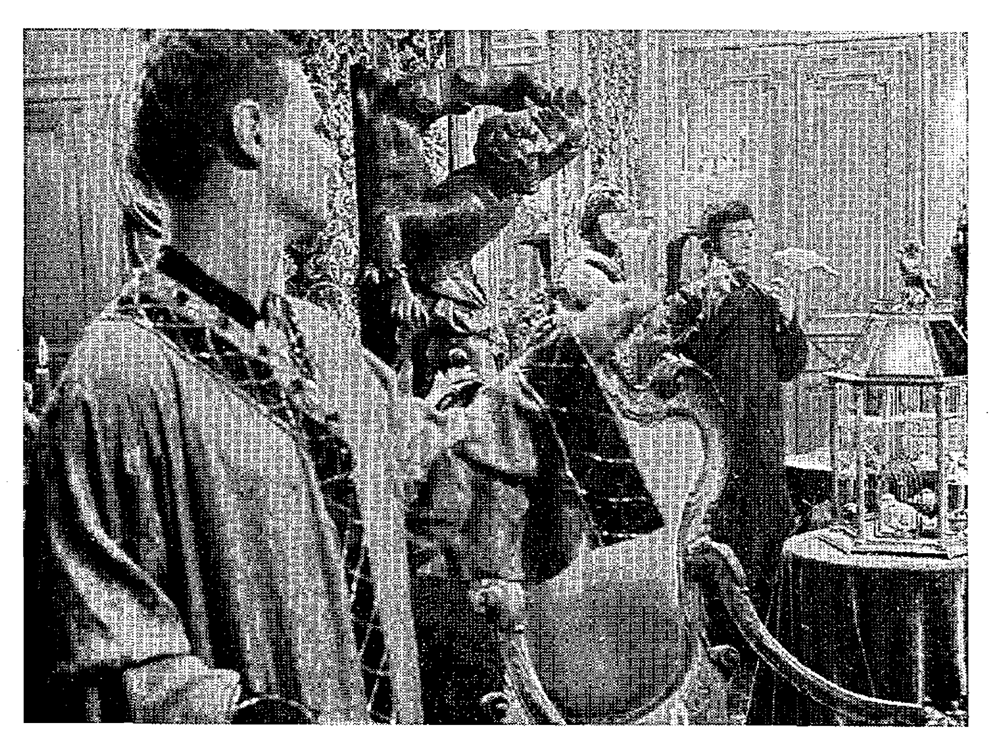
Qu'est-ce que *Les Godelureaux ?* Je reconnais qu'aussi brutalement posée la question peut déconcerter. Mais enfin il faut bien la poser, quitte à refuser d'y répondre. Pour ma part j'avouerai tout de go que le film me comble autant qu'il irrite certains. Et ce qui m'assure dans mon opinion, ce n'est pas tant, quoi qu'on en dise, la présomption de sa profondeur que, plus simplement, le plaisir chaque fois accru que m'ont dispensé quatre visions successives. Il en fut naguère de même avec *Les Bonnes Femmes* sur lesquelles il n'est pas exclu que la critique fasse un jour retour. Le temps joue en faveur de Chabrol comme il a joué — et continue de jouer — en faveur de Renoir, et comme il joue contre Carné. En attendant, *Les Bonnes Femmes* poursuivent dans l'opinion publique leur petit bonhomme de chemin. Le récent référendum des *Cahiers* en fait déjà la preuve. Mais qui voit, même aujourd'hui, le propos véritable de ce film, sans doute le premier film flaubertien dans sa démarche ? Qui voit que l'objectivité de l'écriture répond chez Chabrol, *comme chez Flaubert,* à une volonté de créer (l'expression est de Malraux) « *des personnages étrangers à sa passion* »... ces personnages dont Flaubert écrivait : « *Je les roulerai tous dans la même boue — étant juste* » ?

Je conçois cependant que, devant *Les Godelureaux,* le premier réflexe soit de stupeur. Une stupeur imbécile, sans ressources, condamnée à se dévorer elle-même faute de pouvoir s'engloutir dans les critères habituels. *Les Godelureaux* ne ressemblent à rien de connu et c'est, bien sûr, leur premier mérite.

Le second, j'y reviendrai, tient à leur extraordinaire force de séduction. J'entends évidemment le mot dans son acception première : un pouvoir un peu équivoque de nous tenir sous le charme. Charme complexe, toutefois, qui échappe à l'analyse, et auquel l'argument lui-même n'est pas entièrement étranger.

Il faut bien voir en effet le niveau où se situe le récit. Il faut comprendre que cette fiction (la vengeance de Ronald), dont Chabrol et Gegauff nous relatent les divers moments, est en fait la fiction de ses personnages. C'est une fiction au second degré. *Les Cousins* présentaient déjà, bien qu'à l'état embryonnaire, cette structure en spirale où chaque progression de l'action enfonçait d'un tour la fiction dans le récit. Mais tous les personnages des *Cousins* préexistaient à cette fiction qui finissait par les entraîner. Le film tenait encore au rivage par tous les fils d'un récit réaliste.

Les Godelureaux nous entraînent plus loin. Je veux dire que les personnages du film ne sont pas tous des



André Josselin et Jean-Claude Brialy dans *Les Godelureaux*, de Claude Chabrol.

personnages de Chabrol. L'un d'eux — c'est Ambroisine — est, au niveau premier de la création, un personnage éminemment improbable. Sans passé, sans avenir, il est, à ce niveau-là, sans le moindre fondement. Mais c'est que son fondement est ailleurs : à l'étage supérieur de la spirale. Ambroisine est une invention de Ronald, de la même manière que Ronald est une invention de Chabrol. Elle cristallise donc une seconde fiction, et c'est de cette fiction que le film est le récit.

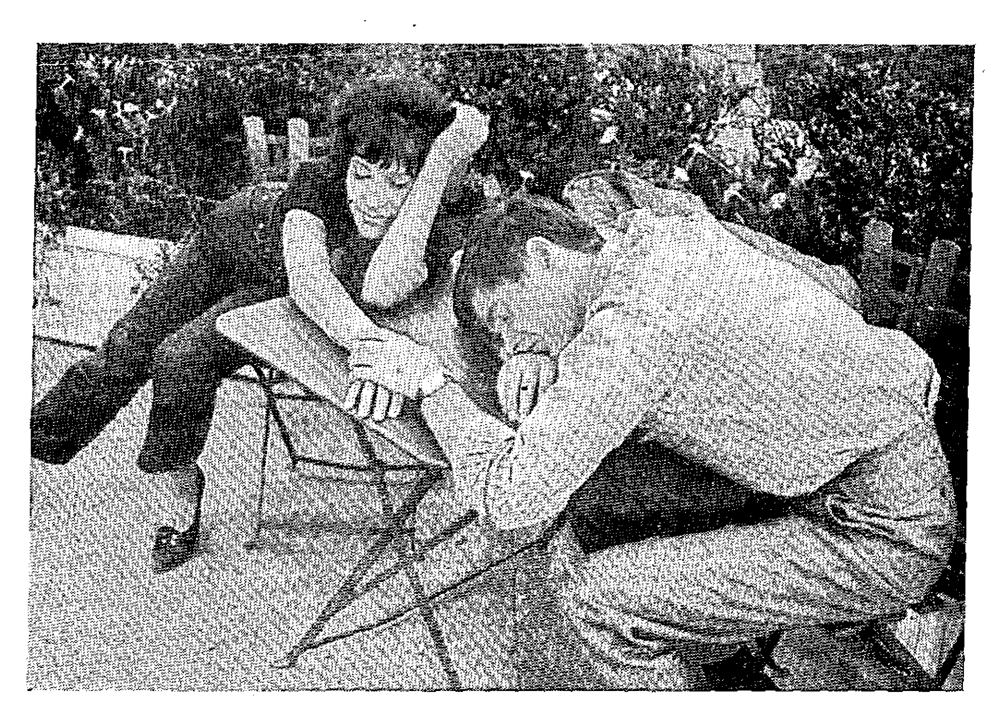
C'est pourquoi l'existence d'Ambroisine est d'ordre exclusivement magique. Pour le spectateur rationaliste, qui aime sentir la terre ferme sous son pied, cette existence reste une énigme. Qui est Ambroisine ? D'où vient-elle ? Où va-t-elle ? Autant de questions qui risquent de demeurer sans réponses si l'on n'abandonne pas le boulet cartésien.

Le film est pourtant, là-dessus, très explicite. Ambroisine est un instrument : l'instrument de la vengeance de Ronald. Un instrument fait sur mesure puisque exclusivement destiné à cette vengeance. Ecoutez Ronald méditer à haute voix, de retour dans son repaire baroque. Arthur l'a blessé dans son orgueil. Il n'est pas près de l'oublier. « *Je me vengerai,* dit-il. *Je ne sais pas encore comment. Mais Dieu y pourvoira. Il me faut un miracle ! A moi Satan !* » Parole magique s'il en fut (elle en appelle directement au miracle) puisque le plan suivant : « *Pantalon collant, style blue-jeans, polo collant, petit balluchon noué dans un mouchoir d'Hermès, C'est Ambroisine en marche.* » (Le découpage.)

Bien entendu, Ambroisine ne survit pas à sa fonction. Elle disparaît comme elle était venue, seulement veuve d'une aventure dont même la trace s'effacera. Et c'est l'occasion, pour Chabrol, de l'une de ses plus belles scènes. Nous sommes à Cannes, un an plus tard. Sur une jetée, par hasard, Arthur rencontre Ambroisine.

Rencontre calme, presque sereine, dépourvue de toute passion. Ambroisine est devenue respectable. Du moins, de cette respectabilité, a-t-elle le masque et le langage. Elle a, dit-elle, épousé le commandant d'un destroyer américain. Ultime pirouette ? Regardez bien : le destroyer est grand comme une barque !

Les Godelureaux, nous disait Godard, est le premier film non-A. On ne peut nier que le mot « fin » mette le terme à une étrange aventure. Je compte revenir un jour prochain sur le mouvement interne qui commande *tous* les films de Chabrol, et dont le titre de son troisième film fournissait la meilleure clé (*A Double Tour*). *Les Godelureaux* portent ce mouvement à sa plus extrême conséquence. J'ai parlé plus haut de spirale. En fait, la progression du récit est bien une progression en spirale, mais il s'agit d'une spirale à double révolution. Il faut prendre le mot au pied de la lettre. Chabrol traite son sujet comme on enfonce une vis. Double révolution : entendez que le film subit deux mouvements opposés qui partagent le récit en deux parties bien tranchées. Premier mouvement : Chabrol nous entraîne dans son récit jusqu'à cet obstacle dur qu'est — au milieu du film — l'admirable *happy end* dans le musée. On pourrait croire le film achevé. Tout, en effet, le laisse croire : la lenteur calculée des mouvements d'appareil, la résolution heureuse de l'intrigue (Arthur et Ambroisine sont réunis, la musique, enfin, solennelle et définitive). Et, effectivement, c'est ici que s'achève habituellement un film. Mais pour Chabrol, comme pour Hitchcock, il en va différemment. A ce premier mouvement en avant, en succède un second de sens contraire. Chabrol défait ce qu'il a construit. Nous apprenons que le mariage d'Arthur et Ambroisine n'est qu'une mascarade. Ce qu'on appelle habituellement un dénouement trouve ici sa plus forte contestation. Une *happy end*, par exemple, apparaît plutôt d'ordinaire comme le signe positif d'une progression de l'intrigue. Un mariage (*happy end* exemplaire), c'est avant tout un lien. Sous nos yeux, Chabrol noue et dénoue son histoire



Bernadette Lafont et Charles Belmont dans *Les Godelureaux.*

et je gage que là est le point auquel vient se heurter l'incompréhension du public.

Mais aussi essentiels qu'on les juge, ce ne sont pas là les charmes les plus évidents des *Godelureaux*. Ce qui domine, après de multiples visions, c'est l'autorité de la mise en scène. Chabrol prend plaisir à son travail et il nous communique son plaisir. Je dirai même qu'il ne filme que ce qui d'abord lui fait plaisir. Ceci est manifeste dans la façon dont il dirige ses acteurs. Jean-Claude Brialy et Bernadette Laffont n'avaient jamais eu cette assurance. Brialy surtout, qui met dans le rôle de Ronald la somme de tout son métier. Belmont, avatar évident des personnages de Gérard Blain (*Le Beau Serge, Les Cousins*), n'est pas inférieur à son prédécesseur. Les comparses, enfin, (Jean Galland, André Josselin), stylisés mais *dans leur fonction* (il y aurait beaucoup à dire sur le rôle de Josselin, personnage sans nom que le découpage désigne sous le vocable de « jeune homme » et qui « pourrait être le frère de Ronald »), les comparses témoignent d'un sens assez rare de ce que j'appellerai le contexte romanesque. J'admire en particulier la manière que possède Chabrol de jouer sur les défauts et le physique de ses personnages et d'inclure ces données immédiates dans le dessein même de son film. Manière qui témoigne surtout d'un goût profond de l'improvisation et se concrétise dans une prodigieuse quantité de trouvailles de détail. Le dîner chez tante Suzanne, la séduction du cousin polytechnicien, le repas de Galland et Belmont, notamment, sont faits d'une accumulation de ces trouvailles qui expriment, autant où plus que le dialogue, les significations en chaîne de l'histoire.

Il est à ce propos caractéristique que les mouvements d'appareil, toujours importants chez Chabrol, ne sont jamais chargés d'exprimer le sens de l'histoire. Nous sommes aux antipodes du cinéma traditionnel, tout près, au contraire, de Welles et de Renoir. Le rôle de la mise en scène proprement dite est ici d'imprimer au film le mouvement qui le commande. Démarche moderne, on en conviendra, dont la leçon nous vient d'Amérique, et qui situe le style de Chabrol au premier plan du cinéma français.

André-S. LABARTHE.

La jungle de béton

CONCRETE JUNGLE (LES CRIMINELS), film anglais de JOSEPH LOSEY. *Scénari) :* Allun Owen. *Images :* Robert Krasker. *Musique :* Johnny Dankworth. *Interprétation* : Stanley Baker, Sam Wanamaker, Grégoire Aslan, Margit Saad, Bill Bennett, Noël William, Patrik Magee, Kenneth Cope, John Molloy. *Production :* Merton Park. Studios (Jack Greenwood), 1960. *Distribution* : Rank.

Bannion, caïd de la pègre, qui attend en prison sa proche libération, échafaude un fructueux hold-up. Dès sa sortie, il prépare son coup, puis l'exécute, mais une ex-maîtresse, évincée au profit de sa meilleure amie, le dénonce. Il a pourtant eu le temps d'aller enterrer dans un champ les 40.000 livres de gain. De retour en prison, il subit les pressions de ses co-détenus dont la complicité avec l'extérieur est assurée par le gardien-chef, Barrows. Tous veulent connaître le lieu de la cachette. On lui manigance une évasion, à la suite d'une mutinerie combinée. Pris comme un rat, Bannion mènera ses anciens complices jusqu'au champ et sera tué, avant que l'on sache où l'argent est exactement enfoui.

D'un banal récit policier, Joseph Losey a fait de *Concrete Jungle*, la tragédie de l'intelligence, prisonnière de l'irrationnel, le drame d'un esprit prompt, captif des mythes, la vaine tentative d'une connaissance soumise à un univers magique, l'échec d'un comportement adulte idéal, lorsqu'il est lié à une mentalité enfantine.

Concrete Jungle est en même temps une réflexion sur cette tragédie. C'est la dénonciation d'un monde qui se refuse à la lucidité et, par là, se voue à la violence, à une souffrance et une

mort inutiles. Inutilité qui n'est qu'apparente. Losey, une nouvelle fois, nous convie à une expérience. Le fait de découvrir l'origine de l'erreur et du mensonge engage irrémédiablement le spectateur dans la voie de la vérité et de la connaissance.

L'œuvre de Losey ne traite, sous ses multiples formes, que d'un seul sujet : le combat de la lucidité contre l'aveuglement. La tragédie de Bannion ne vient donc pas d'une fatalité liée à la nature des dieux, de l'homme ou de la nature. Elle naît de son impuissance à accéder à la lucidité, donc à se détacher de l'univers mythique qui l'environne. Pourtant Bannion est le type le plus achevé à ce jour d'un héros tel que le conçoit Losey. C'est un homme complet sur tous les plans, physique, sexuel, affectif et intellectuel. Il est donc, plus que tout autre, apte à la connaissance et il le prouve. Sa promptitude d'esprit ne se manifeste pas seulement dans le calcul ultra-rapide que lui propose comme jeu son lieutenant Carter, à sa sortie de prison, pour vérifier la rapidité de ses réflexes mentaux, mais encore en de multiples occasions. Il sait comment faire rosser un mouchard en prison, malgré l'appareil administratif. Au plus fort de l'action, pendant le hold-up, il sait conserver une rare maîtrise de lui, pour juger en un instant le parti à tirer d'un hasard qui pourrait bouleverser ses plans : dès qu'il aperçoit le client qui veut prendre le taxi prévu à son usage, il comprend que cet importun va lui servir à se débarrasser de son complice, déguisé en chauffeur. Il se fera conduire jusqu'à sa voiture, garée près du champ de course, descendra avec tout l'argent et dira au faux chauffeur de conduire le vrai client à sa destination. Il restera ainsi seul maître du fruit du hold-up. Aucun rouage des lois et des hommes de son milieu ne sont étrangers à Bannion. Il en a une connaissance, donc un maniement parfaits. Il est le roi de la jungle. Il en sera pourtant la victime. Les lois et les hommes dont il se croyait maître se retourneront contre lui, et il mourra de son refus d'être esclave, sans avoir pris conscience qu'il l'avait toujours été.

Que l'homme le plus doué d'entre les hommes soit aussi aveugle sur son propre destin, force à accuser non pas cet homme, ni les autres hommes ou femmes qui l'entourent, mais ce qui les lie et la raison de leur attachement à ce lien. C'est-à-dire à cerner de plus près ce qu'est, pour Losey, le combat de la lucidité contre l'aveuglement. Il ne s'agit pas de l'opposition de deux mots, ni de deux idées, mais bien de deux forces. La *lucidité* est une force libératrice. Elle est la prise de conscience claire et déchiffrable, à travers l'épreuve d'une expérience angoissée (*Time Withouth Pity, Blind Date*), d'un besoin vital ressenti au plus profond de chaque être. Elle est l'expression rationnelle de ce désir impérieux qu'a l'homme, depuis les temps immémoriaux, de n'être plus esclave, de sa soif inextinguible d'une paix et d'un état originel délivrés de toute entrave. L'*aveuglement* est une force coercitive. Elle naît non seulement de toutes les formes d'attachement charnel, mais surtout de l'attachement à l'idée que les individus se font des apparences. Les êtres et les objets ne sont point considérés en eux-mêmes, mais vus à travers le prisme de cette idée qui leur attribue un pouvoir ou une attraction qu'ils n'ont pas. C'est ce qui mène à l'aliénation.

Il n'y a pas, au fond, de différence entre le héros de *M* et celui de *Concrete Jungle :* au point que les deux films semblent inverses l'un de l'autre. La preuve est que ces deux héros si dissemblables subiront pourtant le même sort, sous l'action coalisée de deux forces sociales ennemies. Le héros de *M* est un malade mental, attaché d'une façon morbide à l'idée qu'il se fait des petites filles. Mais Bannion, tout homme sain qu'il est, est attaché d'une façon mythique à l'idée qu'il se fait de l'argent, de la femme, de Dieu et de la société. L'homme le plus doué rejoint l'homme le plus déséquilibré, dans une course effrénée et cruellement vaine vers l'illusion.

Mais pourquoi cette course ? Parce que justement l'un et l'autre sont animés de cette soif de paix, ce désir de repos, cette nostalgie de l'innocence qui sont à la source de la lucidité, et qu'ils sont torturés de ne pouvoir y accéder. Que l'on se souvienne. Le maudit de *M* tuait les petites filles, pour qu'elle conservent à jamais cette paix et cette innocence dont l'absence le suppliciait, et l'on pourrait même

dire, en se référant à la mise en scène de ce film, le crucifiait.

C'est du même manque dont souffre Bannion et qui rend sa fin si belle et pathétique, si nécessaire aussi sa prière à Dieu et le bercement de son ex-lieutenant Carter, devenu son ennemi. Ce même bercement que l'on retrouve à la fin de *M* ou de *Time Without Pity*, ou après la découverte du corps de Jacqueline par Jan dans *Blind Date*. Mais ce manque naît, pour Bannion, de son attachement à des mythes c'est-à-dire à des idées collectives et en particulier au mythe de l'argent (cet argent que nous ne voyons jamais pour qu'il reste bien une idée) qui régit la société et suscite la jungle. Nous arrivons donc au cœur de la tragédie de Bannion qui est une contradiction interne : pour échapper à la jungle et à la violence, il court après l'argent qui crée la jungle et provoque la violence.

C'est pourquoi à la différence de *M* qui était une succession de tragédies individuelles (celle de la mère, celle des parents, celle de l'avocat dont la complexité, qui se trahit par un jeu volontiers outrancier, n'est pas sans évoquer celle du gardien-chef Barrows), *Concrete Jungle* est la tragédie d'une société liée à l'argent. Que cette société soit la pègre, ne change rien au problème. Pour cette raison que Losey, l'analysant objectivement, nous offre d'abord le meilleur reportage que l'on ait réalisé sur la pègre au cinéma, qu'il nous découvre ensuite que cette pègre n'est rien d'autre qu'un monde d'affaires, avec ses lois, ses différences de classe, ses rivalités entre patrons et salariés, etc., et qu'il nous montre, enfin, avec une pénétration d'autant plus exemplaire que le milieu vit en vase clos, la nature de toute société capitaliste.

Cette nature, la partie de poker par laquelle s'ouvre *Concrete Jungle* la révèle. Tous les rapports inter-humains, grâce au mensonge, sont subordonnés à l'unique possession d'un enjeu (cet enjeu fût-il symbolique, tel que les allumettes de la partie de poker ou mythique comme les 40.000 livres). Dès lors que chacun se compose un masque de vérité pour mieux camoufler son calcul, qu'il tente de ne point se trahir, mais force l'autre à trahir son bluff, le rapport qui lie les hommes est faux. C'est celui de la complicité où chacun porte sur le visage le signe de la trahison. L'insécurité règne et fait peser sur cette société un climat de terreur et de violence. La tragédie naît de ce que les rapports inter-humains se fondent sur la nécessité pour chacun de trouver sa vérité dans l'autre, et de l'impossibilité d'y parvenir, lorsque les rapports de chacun à chacun renvoient à tous les autres et renvoient finalement à cet objet mythique et lointain, l'argent.

C'est que l'argent est considéré pour ce qu'il n'est pas. Bannion et les autres s'attachent à son mythe, parce que celui-ci semble répondre à leur besoin de sécurité et de paix. Ainsi la force libératrice, en pourchassant une illusion, sert la force coercitive. L'aveuglement l'emporte d'autant plus aisément que toutes les ressources de l'être (et il suffit de voir la tension extrême des joueurs de poker) sont mobilisés à cette unique fin. La volonté de possession entraîne la lutte, la lutte la violence. Elle crée par surcroît de nouveaux mythes, purement sociaux. Pour être le plus près de l'argent, il faut être le caïd, pour être le caïd, il faut faire régner la terreur, imposer des règles et des lois que nul, pas même le gardien-chef ou le gouverneur, ne peut enfreindre. Toucher à l'argent, c'est toucher au caïd (Bannion est transféré du bâtiment A au bâtiment B, parce qu'en refusant de payer ses cigarettes, il sape le prestige de l'autre caïd, Saffran) et toucher au caïd, c'est toucher à l'argent (d'où la nécessité de faire passer Bannion pour un « mouton »).

Plus qu'un autre, Bannion ressent le désir d'une paix intime. De là vient son malheur. Car ce désir s'exacerbe, d'autant plus qu'il s'accroche à l'argent. Et il s'y accroche, parce qu'il a découvert un rapport vrai, l'amour. L'amour ne renvoie pas à la série des autres. L'être trouve entièrement sa vérité dans l'autre aimé. Auprès de Suzanne, Bannion retrouve son innocence originelle. Par elle, il pourrait faire accéder la force libératrice qui l'habite au stade de la lucidité. Mais Suzanne est l'incarnation de son idéal féminin, par rapport à Maggie qui, vue multipliée par le kaléidoscope, représente le type de toutes les femmes. Ici, il nous manque, semble-t-il, toute une scène, soit qu'elle ait été supprimée au montage, soit que, prévue, elle



Patrick Magee, Stanley Baker et Noël William dans *Les Criminels,* de Joseph Losey.

n'ait pas été tournée, entre Maggie et Bannion, avant la surprise-party. Elle nous aurait précisé le sentiment réel de Bannion vis-à-vis des femmes.

Mais la façon dont Losey a traité l'apparition de Suzanne (comme issue d'un désir) et son personnage, me persuade de ceci : Suzanne est la réalisation d'un rêve secret de Bannion, l'incarnation de la mélodieuse et nostalgique voix féminine entendue dans la prison, la promesse charnelle de cette paix si ardemment recherchée. L'amour de Bannion pour Suzanne est lié à l'attachement à une idée de la femme, laquelle est liée à une mentalité imprégnée par le catholicisme. Le catholicisme joue en effet un grand rôle dans *Concrete Jungle.* Cela est dû principalement à Allun Owen, le scénariste. Mais Losey entend l'étudier comme tous les autres phénomènes : objectivement. Ce qui intéresse, c'est de saisir la rêverie secrète que les plus hauts mythes catholiques font naître dans l'esprit de ses personnages et qui conditionnent leur comportement intime. Si tant d'effigies de la Vierge voisinent dans les cellules de la prison, à commencer par celle de Bannion, avec des photos de pin-up déshabillées, c'est que tous rêvent la femme dans sa dualité : femelle attractive d'une part, ange de consolation, havre de paix de l'autre. Le catholicisme, en divisant le monde en bien et en mal scinde un objet ou un être en deux par l'idée que l'on s'en fait. Il capte ainsi à son profit la force libératrice (c'est en Dieu que réside finalement pour Bannion l'ultime espoir d'apaisement) et empêche l'accession à la lucidité. Losey n'entend point nier la qualité et la valeur poétique de l'attachement aux mythes catholiques. Au contraire. Il les utilise esthétiquement, pour rendre encore plus déchirante la tragédie de Bannion. C'est ainsi que

le désir de pureté et d'innocence trouve son expression plastique finale dans le champ de neige. Il n'empêche que cet attachement, pour Losey, mène à l'aveuglement. Ce n'est pas pour rien que le grand hall de la prison s'achève par une voûte gothique.

Ce n'est pas pour rien, non plus, que Bannion s'accroche à l'argent et le désire pour lui seul. C'est qu'il entend que cet argent préserve Suzanne, une Suzanne idéalisée par le mythe marial, de toute souillure, qu'il la délivre de toute complicité. Cela explique la brutale rupture de la scène d'amour dans la prison, la seule authentique scène d'amour du film. Les deux êtres sont face à face, séparés par une table et surveillés par les gardiens. Et pourtant ils sont seuls, détachés du reste du monde. Le rapport vrai est établi et éveille un sentiment de plénitude, soudain rompu par l'évocation de Carter — donc de l'*argent* — par Suzanne. La complicité du monde brise le dialogue amoureux, réintroduit le rapport faux, d'où la fureur de Bannion. Fureur d'aveuglement qui ne veut pas admettre que subordonner l'amour à l'argent, c'est nécessairement le livrer à la complicité et que cette dernière, ayant désormais prise, l'emportera fatalement.

Car la complicité fera du rapport vrai de l'amour un complice, comme il en fera un du rapport vrai de l'amitié. Bannion en prison n'a qu'un ami, Pauly Larkin. Amitié fondée sur cette même quête de paix, cette même haine de la violence qui va jusqu'à rendre Pauly fou (scène du passage à tabac dans la première partie, celle de la mutinerie dans la seconde et confession de Pauly), et qui force Bannion à considérer Pauly comme un frère. Ce qui le pousse à vouloir lui porter secours, donc à abandonner toute prudence. Bannion se livre ainsi à la complicité et au mensonge. Il tombe dans le traquenard et, de caïd respecté et craint, passe au rang de mouton méprisable que l'on est contraint de protéger. Bannion croyait possible de se servir de la complicité. La lucidité lui aurait révélé que c'était nécessairement l'inverse qui se produirait.

Pourtant Bannion en a instinctivement le sentiment. Il refuse au fond de lui-même la complicité. S'il éprouve un tel mépris pour Barrows, le gardien-chef, c'est que ce dernier est la complicité faite homme. Barrows est le type même du salaud, capable des pires actions, parce que bourré de bons sentiments. Pourtant Barrows n'est devenu ainsi que parce qu'il souffre comme tous les autres du même *mal* : cette soif de repos. Mais il a rendu cette force libératrice complice de la *force coercitive*. Il l'a réduite à la seule recherche de la sécurité : ménager pour surnager, surnager pour profiter, telle est sa devise. Politique qui fait que Barrows n'est pas le complice involontaire d'un mensonge général qui le dépasse, mais qu'il en est consciemment l'agent. Il est le point de liaison entre l'intérieur et l'extérieur (le coup de téléphone que reçoit Carter dans sa péniche ne peut venir que de lui), comme il est le complice des caïds et des lois du milieu, comme il est le provocateur de la mutinerie (ce qui explique sa désinvolture) dans l'espoir d'une part du magot. Dès lors tous ses gestes, les plus désintéressés ou les plus sincères d'apparence, prêtent à équivoque. Sa ferveur religieuse à la messe laisse à penser qu'il se cherche des complicités jusque dans le ciel. Quant à sa façon de restituer à Bannion sa médaille, elle atteint le sommet de l'équivoque. Et c'est bien ainsi que Bannion ressent ce geste, *a priori* noble. Car Barrows, comme tous salauds, conserve la nostalgie d'une innocence à jamais perdue, se méprise de s'être voué à l'esclavage sans fin de la compromission absolue. Ce qu'il admire et ce qu'il hait chez Bannion, c'est cette force intacte d'indépendance et de liberté qu'il a définitivement sacrifiée. Cela dépasse, sans l'exclure, ce sentiment d'homosexualité latente qu'éprouve Barrows pour Bannion. Si bien que Bannion comprend le geste de Barrows dans toute son ambiguïté. D'une part comme un sentiment d'estime et de connivence entre gens de même croyance, d'autre part comme une menace signifiant que, désormais, il n'y a plus d'espoir et de salut pour Bannion que dans la religion. Et la prière finale de notre héros prouve que cette menace n'était pas vaine.

Reste alors à se poser la question : pourquoi Bannion, qui saisit toutes ces données et méprise la complicité, ne parvient-il pas à la lucidité ? C'est qu'il est trop engagé dans une action de reconquête, celle même de son innocence originelle, et qu'il rend cette action tributaire du monde.

Par sa mise en scène de *Concrete Jungle*, Losey entend montrer l'impossibilité de toute autre solution. La for-

ce libératrice, loin de se délivrer de l'attachement aux mythes, plonge dans l'enchevêtrement inextricable des excroissances, espérant en trouver l'issue. Leurre fatal qui se présente comme une foncée dans une jungle, une jungle de béton (*concrete jungle*), qu'il faut trouer sans cesse et qui sans cesse se referme.

La force coercitive est ici omnipotente dans l'utilisation de l'espace. Ce ne sont qu'obstacles, amorces de visages ou d'objets en premier plan qui resserrent le cadre ou que pieds, mains, corps, rampes, etc., qui barrent le passage. Tout est prison et même la succession des plans est comme autant de murs qu'il faut percer, car, la complicité renvoyant à la série de tous les autres, la caméra court d'un être à un autre (la partie de poker), d'une action à une autre, d'un renversement de rapports à un autre, dans une fuite en avant sans fin. Dès lors, l'écartèlement dont je parlais à propos de *Blind Date* se manifeste ici dans l'action d'écarter. C'est le fondement même de la direction d'acteurs dans ce film. Je ne fais pas allusion seulement à des plans spécialement voyants, comme celui du gardien de la passerelle, courant de droite à gauche pendant le chahut, ni celui où Bannion écarte brusquement les deux brutes, avant de les rosser, ni de la manière dont les gangsters, sur le banc du parc, se tiennent écartés les uns des autres. Mais aussi à la différence du comportement de Bannion entre la prison et chez lui. Dans son appartement d'un luxe douteux, projection intime de son besoin de bien-être, il perd ses attitudes et ses gestes étriqués de la prison. Le corps brise le carcan de la contrainte et s'épanouit totalement dans l'espace qui est sien. Sensation purement physique de la liberté, renforcée par la découverte de l'amour, qui confirme Bannion dans son attachement à l'idée de l'argent, seul capable, lui semble-t-il, d'apporter l'apaisement désiré.

La force coercitive est de même omnipotente dans l'utilisation du temps. Les actions sont condensées au maximum et les êtres se révèlent par le geste le plus expressif. Apparaît ce qui doit apparaître, au moment où il faut que cela et uniquement cela apparaisse, sans autre explication. Les phénomènes observés, étant vrais, se suffisent à eux-mêmes. Ils emportent le spectateur à la vitesse de leurs réactions et le plongent, perplexe, dans la densité du vécu. Le spectateur se trouve alors dans la même position que David Grahame dans *Time Without Pity* ou que Jan dans *Blind Date*. Il lui faut se forcer à trouer le brouillard dans lequel son esprit s'enfonce. Il lui faut, à la fin de l'expérience, la repenser, relier entre eux les faits bruts et les relier à leur origine ou leur effet. Il lui faut enfin en trouver la raison. Au terme de cette réflexion, l'échec de Bannion se change en victoire. La lucidité, finalement, l'emporte sur l'aveuglement.

Jean DOUCHET.

Les grimaces du démon

LA MASCHERA DEL DEMONIO (LE MASQUE DU DEMON), film italien de MARIO BAVA. *Scénario :* d'après un conte de Gogol. *Images :* Mario Bava. *Interprétation :* Barbara Steele, John Richardson, Andrea Checchi, Ivo Garrani. *Production :* Galatea-Jolly Film. *Distribution :* Comptoir Français du Film.

THE TIME MACHINE (LA MACHINE A EXPLORER LE TEMPS), film américain en Metrocolor de GEORGE PAL. *Scénario :* David Duncan, d'après le roman de H.-G. Wells. *Images :* Paul-C. Vogel. *Musique :* Russell Garcia. *Interprétation :* Rod Taylor, Allan Young, Yvette Mimieux, Sebastian Cabot, Tom Helmore, Whit Bissel, Doris Lloyd. *Production :* George Pal, 1959. *Distribution :* M.G.M.

La réunion, sous une même rubrique, du *Masque du démon* et de *La Machine à explorer le temps* peut paraître abusive, à première vue. Voici en effet deux ouvrages situés aux antipodes du fantastique et dont les réalisateurs diffèrent totalement dans leur manière. Mais justement cette dissemblance n'en souligne que mieux l'importance de la mise en scène au cinéma, quel que soit le genre envisagé.

Il y a quelques années, parlant du cinéma de science-fiction, Bazin donnait le pas au scénario sur la réalisation. J'ai eu l'occasion de critiquer cette

thèse ici même (1). Mais je disposais alors de peu d'exemples suffisamment probants. La sortie simultanée du *Masque du démon* et de *La Machine à explorer le temps* m'incite à revenir sur la question. Le premier, nanti d'un scénario basé sur les recettes les plus éprouvées de l'épouvante, frise le chef-d'œuvre, tandis que le second, malgré un excellent script et des moyens matériels prodigieux, ne dépasse guère la moyenne. On m'accusera peut-être de mélanger la chèvre et le chou, en comparant une histoire de sorcellerie à une aventure de science-fiction. Je répondrai à cela, en renvoyant mes contradicteurs à la brillante démonstration de l'unité du fantastique par Claude Roy (2).

Le film de Mario Bava, tiré d'une nouvelle de Gogol, s'éloigne résolument de tout ce que nous avons pu voir ces derniers temps en matière d'épouvante. L'accueil de la critique aux *Maîtresses de Dracula* m'a beaucoup étonné. On eût dit qu'elle venait de découvrir les possibilités d'un genre. Pourtant l'œuvre de Fisher reste bien loin derrière le premier essai de mise en scène de ce photographe de cinéma. Elle paraît glacée et sans idées. S'il faut trouver un précédent à la réussite de Bava, j'inclinerai davantage pour *Les Proies du vampire* de Fernando Mendez dont la caméra savait tirer parti d'un décor ou d'un éclairage et, par ses nombreux mouvements, créer une atmosphère curieuse dans laquelle choses et êtres prenaient soudain un aspect inquiétant. Le grotesque côtoie facilement le terrible dans les représentations de l'épouvante et peu de réalisateurs arrivent à y échapper. Mario Bava nous prouve enfin que la peur n'exclut pas la beauté.

Le public se demande parfois où les hommes vont chercher ces fantaisies irréelles et à quoi elles riment. L'invention du merveilleux avec son cortège d'anges, de fées, de paradis imaginaires, constitue un phénomène artistique aussi universel que naturel, une espèce de compensation pour l'homme voué à l'aliénation sociale. Mais *quid* de ce fantastique qui engendre les monstres les plus repoussants et jongle avec les détails les plus macabres ? Jusqu'aux débuts de notre siècle, cette forme particulière d'art donnait lieu à des commentaires relevant le plus souvent de la tautologie. L'humanité ne prend pas seulement plaisir aux formes qui font plaisir. Elle est non moins avide de douleur que de joie. Mais on oubliait qu'il s'agissait là plus d'une constatation que d'une explication. Il a fallu attendre la psychanalyse pour commencer à comprendre cette curieuse tendance de l'art, illustrée, avant le cinéma, par la peinture et la littérature. Dans ses *Trois essais sur la sexualité*, Freud écrit : « *Il est facile de constater par l'observation directe et par l'analyse régressive que toutes les émotions ayant atteint un certain degré d'intensité, y compris le sentiment d'épouvante, retentissent sur la sexualité. L'excitation qui suit certaines émotions pénibles (angoisse, effroi, épouvante) persiste chez un grand nombre d'adultes. Ceci nous explique comment tant d'individus recherchent des sensations de cet ordre, à condition toutefois qu'elles soient entourées de circonstances particulières qui leur donnent le caractère d'irréalité (lectures, théâtre) et diminuent ainsi ce qu'elles ont de pénible ou de douloureux.* » Justement, un grand nombre de films (y compris les séries très soignées de Fisher) n'échappent pas à cet impératif et multiplient à l'usage des « amateurs » les détails horribles, les scènes sadiques ou masochistes. Les réalisateurs portent toute leur attention sur la nécessité de ménager à intervalle régulier des surprises « horribles ». La mise en scène est leur dernier souci. La preuve de ce que j'avance, c'est que ces films passent en général dans des salles spécialisées dont le public sait ce qu'il veut : les résultats de l'exploitation accusent une invariable constance, quel que soit l'ouvrage. Même la science-fiction, expression la plus récente du fantastique moderne, ne sort pas de ces sentiers battus ; elle se contente en général de transformer superficiellement les recettes anciennes en les transposant dans un avenir ou un passé plus ou moins lointains.

Le Danger vient de l'espace ou *Le*

(1) *Cahiers du Cinéma*, n° 80.

(2) *Les Temps Modernes*, février-mars 1960.



Barbara Steele dans *Le Masque du démon* de Mario Bava.

Peuple de l'enfer, Le Retour de Godzilla ou *Le Monstre vient de la mer* ne sont au fond que de nouvelles moutures des fantômes et vampires d'antan et relèvent plus d'une étude clinique qu'esthétique.

Epouvante et science-fiction cinématographiques semblent se trouver aujourd'hui dans une impasse. Les réalisateurs n'arrivent pas à se renouveler et, par-dessus tout, à comprendre que le propos premier d'un auteur est l'art, et non pas la satisfaction des besoins psychologiques d'une clientèle déterminée. Que cette satisfaction résulte d'un film, n'a rien à voir avec notre point de vue : nous en abandonnons volontiers l'analyse aux psychologues et aux sociologues.

Ce renouvellement que tous les amateurs de fantastique attendaient, Mario Bava le leur apporte, sans tambour ni trompette. L'auteur semble reprendre à son compte l'affirmation d'Henri Michaux : « *Les grimaces du démon, c'est un fait expérimental.* » Mais le témoin de l'expérience, ici, n'est pas le cinéaste lui-même (en tant qu'auteur de scénario), c'est bel et bien la caméra. Bava restitue le fantastique au cinéma.

La caméra se montre en effet d'une extrême mobilité. Se déplaçant avec une grâce nostalgique qui convient parfaitement au néo-romantisme du récit de Gogol, elle fouille tous les tenants et aboutissants de l'histoire, en restitue le décor et l'action, interroge sans cesse tous les personnages, découvre l'espace mental du fantastique et emporte notre adhésion (cf. : la séquence dans la salle du piano, celle où la fille de l'auberge va traire la vache, le retour du professeur au caveau..., etc.). Il ne s'agit évidemment pas de croire aux vampires. Le spectateur moderne n'a pas à se demander si le récit est vrai : il sait bien qu'on lui raconte une fable. A l'extrême limite, il ferait sien le mot de Mme du Deffand (XVIIIe siècle) : « *Je ne*

crois pas aux fantômes, mais j'en ai peur. »

Contrairement à l'habitude du genre, Bava ne vise pas tant à provoquer la panique du spectateur. Les effets horribles qu'il ménage constituent plutôt une espèce de catalyseur, destiné à nous mettre dans l'atmosphère. La séquence d'ouverture avant le générique où la violence sadique atteint son faîte, explique clairement la méthode de notre cinéaste. L'horreur première dissipée, le ravissement esthétique renaît d'autant plus pur qu'il revient de loin. Tout se passe comme si le cinéma *existait* à l'époque lointaine du sujet. Et le cinéaste se livre à nous, sous l'apparence d'un enquêteur muni de son appareil de prise de vues. Les mouvements continuels de la caméra augmentent encore notre dépaysement et nous entraînent lentement sur la pente de la poésie. Bava se garde bien de faire appel à la tendance du spectateur à l'identification ; il ne lui demande pas de mettre en sommeil ses facultés critiques et d'abdiquer son intelligence. En ce sens, le principe de sa mise en scène rappelle celui d'un Losey ou d'un Lang. La séquence de la forêt, après le générique, suffit à nous catapulter aux temps lointains où les représentants de l'Etat croyaient aux sorcières (puisqu'ils les brûlaient). En va-t-il autrement de nos jours ? N'avons-nous pas vu les états-majors s'inquiéter sérieusement de la menace des soucoupes volantes aux alentours de 1950 ? Quoi qu'il en soit, nous nous trouvons vraiment à l'époque du récit par la vertu des décors et surtout de leur utilisation par Bava.

Photographe, Bava sait mettre son expérience au service de sa mise en scène (ce que n'avaient pu faire d'autres spécialistes de la caméra qui entendaient s'adonner à la réalisation). Des idées (de mise en scène, bien sûr), il en a à revendre. Mais je veux insister un peu sur la photo admirable du *Masque du démon*. Elle dépasse toujours le niveau habituel, et atteint souvent à l'exceptionnel. Bava possède une âme de peintre. A preuve, sa description de la forêt aux débuts du film. Dans la littérature et la peinture fantastiques, la forêt hantée revient souvent, comme le lieu où l'on se perd (un symbole de malédiction et de mort), une région qu'il faut traverser pour atteindre la lumière et le salut. L'enfoncement de la diligence dans la forêt, son accident, la découverte du caveau, la soudaine apparition de la descendante, tout cela nous emporte et le nom des maîtres des paysages inquiets tel que Herkules Seghers, Altdorfer ou Grünewald nous revient à l'esprit. Le film de Bava, c'est la poésie picturale de l'irrationnel, communiquée par la vertu de la mise en scène. C'est la preuve que le fantastique a plus besoin de mise en scène que de trucages et d'effets horribles.

S'il fallait un argument de plus à l'établissement de ma proposition, il me suffirait d'invoquer l'autre film (tout le contraire du précédent bien qu'appartenant au genre fantastique) que je citais au début de cet article. Car *La Machine à explorer le temps* constitue l'exemple parfait d'un scénario bien ficelé dont les thèmes latents ne passent jamais l'écran, faute d'un metteur en scène. La quatrième dimension contient en soi des possibilités infinies que la littérature de science-fiction n'a cessé d'exploiter depuis les ancêtres, comme Wells, jusqu'aux plus jeunes, comme Klein, en passant par les adultes, tels que Seabright. Donc, les idées de scénariste abondent dans le film de Pal. Les rares éloges que j'adresserai à ce « monument » seront pour Duncan et Wells. Ce passage du 5 janvier 1900 (avant la découverte des théories qui allaient bouleverser la science classique et la logique aristotélicienne) à l'an 802 701 aurait pu être fascinant : dialogue entre un passé révolu et déjà lointain et un avenir des plus reculés. De même, me paraît excellente l'idée de nous faire assister à l'époque des deux dernières guerres (comme si elles sortaient de l'imagination de Wells), de prendre les variations de la mode féminine comme témoin de l'écoulement des ans, de ne pas insister sur la laideur des Morlocks, etc. Le décor est très soigné : cette ornementation outragée qui va se nicher jusque sur les parties les plus importantes de la machine elle-même le résume bien. Malheureusement, il n'est pas utilisé.

Au lieu de voir du cinéma, nous entendons des discours moulés dans des dialogues grandiloquents. George Pal nous livre alors son message : les hommes vont à leur perte avec la super-civilisation atomique et seul un retour au passé les sauvera, comme

l'homme d'avant le 5 janvier 1900 sauvera la tribu des Eloi, réduite à l'état de troupeau. Dans le roman de Wells, George Pal a trouvé des analogies avec notre époque et il a aussitôt appliqué les recettes de la grande production : un livre célèbre, un grand sujet, des décors soignés, de belles couleurs, etc. En somme, un film qui veut dire quelque chose. Ce faisant, Pal devient le Kramer de la science-fiction ! Son film respire l'ennui et frise le ridicule. Sur le même sujet (et peut-être avec le même script), nul doute que Bava eût produit, sinon un chef-d'œuvre, du moins un ouvrage intéressant.

Le fantastique scientifique débouche toujours sur des perspectives intellectuelles et morales. Il nécessite, certes, des scénarios exemplaires. Mais, sans une mise en scène élaborée, il demeure infantile. Et cette dernière remarque s'applique aussi bien au fantastique non scientifique. La réussite de Bava me fait paraître bien dérisoires les tentatives de Franju. L'expérience de la littérature moderne de science-fiction (et de la peinture fantastique) tend à prouver que l'homme d'aujourd'hui demeure tout aussi accessible au merveilleux et au fantastique que celui du passé, dans la mesure où ces formes d'expression atteignent à l'art. Et pour paraphraser Michaux, je dirai que les grimaces du démon, c'est avant tout un fait artistique. Ce qui explique la rareté des bons films fantastiques.

Fereydoun HOVEYDA.

Le paradoxe dévalué

THE GREAT IMPOSTOR (LE ROI DES IMPOSTEURS), film américain de ROBERT MULLIGAN. *Scénario :* Liam O'Brien, d'après le roman de Robert Crichton. *Images :* Robert Burks. *Musique :* Henry Mancini. *Interprétation* : Tony Curtis, Arthur O'Connell, Edmond O'Brien, Karl Malden, Raymond Massey, Gary Merrill, Robert Middleton, Joan Blackman, Harry Carey Jr., Robert Crawford. *Production* : Robert Arthur, 1960. *Distribution :* Universal.

L'immense majorité des Français, qui ne connaissent pas Ferdinand W. Demara Jr., risquent de commettre un grave contresens sur *The Great Impostor.* Ce n'est pas une affabulation fondée sur une idée brillante de scénariste, plus ou moins vaguement inspirée d'un fait divers. C'est une biographie de Demara, qui se veut fidèle à la réalité. Le fim commence en 1956, à l'arrestation de Demara, alias M. Goddart, instituteur. Un retour en arrière de deux kilomètres cinq cents relate ensuite la vie du roi des imposteurs de 1935 à ce jour : Demara enfant et déjà mythomane, Demara déserteur, Demara décédé, Demara moine, Demara ressuscité et emprisonné ; puis, sous des identités diverses, Demara directeur de prison, Demara médecin militaire en Corée, qui, tous deux, dépassent de loin les résultats obtenus par les professionnels. Fin de la rétrospective : sitôt arrêté, Demara a disparu, une fois de plus.

Le film omet donc de nombreux épisodes de la réalité ; même parmi les mieux connus du public. Je croirais volontiers que l'Universal les a supprimés ou amputés dans la version définitive, car, si les deux derniers épisodes ont une construction dramatique solide, les trois ou quatre premiers ne sont qu'esquissés. Ce sont des suites d'anecdotes amusantes, sur lesquelles on glisse de manière furtive et gênante. Par exemple, il est impossible de comprendre le caractère de Demara sans comprendre ses aspirations religieuses, qui sont sincères. En schématisant, le film fait de Demara un moine hypocrite et farceur, alors qu'il n'a jamais cessé d'être le plus fervent des catholiques. Sans doute, sous l'influence de l'Universal, les scénaristes ont-ils cherché à donner des motifs conventionnels aux actes de Demara : ce serait parce qu'il lui manquait les diplômes nécessaires à la réussite sociale qu'il aurait emprunté les noms de hautes personnalités dont le mérite était inférieur au sien; lorsqu'il va être découvert, il prend la fuite. La vérité est différente : usurper est pour De-

mara une passion. S'il s'enfuit, c'est qu'il estime que le jeu a assez duré et qu'il est sur le point d'être intégré définitivement à la société. Cette mythomanie s'explique en partie par l'influence du cinéma sur le héros, qui est considérable, mais presque passée sous silence dans le film. Une aventure de Demara est très significative à ce sujet : après avoir vu *Le Pont de la Rivière Kwaï*, en 1957, Demara se mit en tête d'aller faire son petit Guinness en Amérique centrale. Faute d'argent, l'affaire tourna court, et Demara redisparut on ne sait où. En fait, je le soupçonne de s'être réincarné aujourd'hui dans ce personnage de réalisateur italien soudain adoré de la nouvelle critique, quoique l'imposture me semble facile pour Demara, la mise en scène étant le seul métier qui ne demande nulle qualification et où les imposteurs sont en majorité. Ces diverses trahisons à l'égard de Demara, je n'en ferai pas le reproche s'il s'agissait d'une adaptation de roman, mais le but du metteur en scène, Robert Mulligan, a été, de toute évidence, d'ordre psychologique. Dans son premier film, *Fear Strikes Out* (*Prisonnier de la peur*, 1956), Mulligan étudiait avec humanité et perspicacité un cas pathologique. J'ignore s'il en est de même pour le second, *The Rat Race* (1959) pas encore paru ici. En tout cas *The Great Impostor* (1960) est d'abord un film psychanalytique. Maladroitement, comme Brooks, auquel il ressemble beaucoup, jusque dans sa direction d'acteurs, Mulligan essaie de nous faire comprendre le pourquoi des actes de Demara. Il nous montre son enfance, son papa et sa maman. On devine qu'une frustration, une insatisfaction dont sa famille et la structure sociale étaient les causes, ont poussé Demara à se venger de la Société en donnant vie à ce paradoxe : dans les métiers les plus difficiles, l'imposteur est toujours plus qualifié que le professionnel. Mais cela, on ne fait que le deviner, car Mulligan n'a remplacé par rien de consistant ce qu'il avait supprimé dans le personnage réel. Aussi tout reste-t-il confus. Nous avons d'une part les explications, d'autre part les actes. Prenons *El* : les actes de Francisco, pour mystérieux qu'ils soient, nous renseignaient sur les directions de ses pensées. Ici, nous ne savons jamais ce que pense Ferdinand, quand il usurpe, même si le jeu de Curtis reste excellent. Lorsque, médecin sans pratique, Demara opérait les Coréens blessés, sa première pensée était d'opérer les moins grièvement atteints. Pendant ce temps-là, les autres auraient tout le loisir de mourir seuls, avant qu'il ne les tue de son bistouri. Cela pouvait donner une scène très forte, quoique assez délicate vis-à-vis de la M.P.A.A. Et sur l'écran, qu'avons-nous ? Les faits, uniquement. Demara est-il tout entier à sa mission humaine, essaie-t-il de limiter les dégâts, ou jouit-il du bon tour qu'il fait et du suspense qu'il s'inflige à lui-même ? Nous ne le saurons jamais.

Ou bien il fallait faire un film psychologique où tout était clair, ou bien il fallait faire un film laconique, objectif et superficiel, à la fois comique et inquiétant par son apparente indifférence. Mulligan a voulu faire les deux à la fois, incompatibilité qui choque constamment. Dans l'un des Truffauts récents, *Tirez sur le pianiste*, le rythme était créé en fonction des ruptures de ton. Ici, les ruptures de ton ne sont pas contrôlées. Mulligan, le sentimental, s'attarde sur les péripéties dramatiques. Il avait le droit d'émouvoir, certes, mais pas d'émouvoir en insistant. D'autant qu'après le rythme retombe à zéro, avec l'histoire suivante. Cette absence de souplesse compromet toute la richesse du sujet, difficile entre tous. Le Paradoxe auquel Demara donne vie est un paradoxe à la fois fabriqué, puisque recherché par le héros, et naturel, puisque c'est son génie personnel qui lui permet de le réaliser. Et ces défauts de structure font augmenter la part de l'artifice. Comme pour *Fourteen Hours* (*Quatorze heures*, 1950) d'Hathaway, il ne viendra jamais à l'idée du non-initié qu'il s'agit de néo-réalisme. On croit à une magnifique plaisanterie de scénariste. Et tout ce que le Paradoxe de Demara a de profond, en tant que phénomène et en tant qu'exemple, se trouve alors dévalué. C'est l'intention, très haute, et non son résultat, qui fait la valeur du film.

Par contre, dans l'expression, le résultat est toujours supérieur à l'idée. Si le Paradoxe est terni par des artifices très scolaires (chaque partie est reliée à la suivante par un double travelling optique avant-arrière sur le visage de Curtis, procédé grinçant de

comédie qui autorise tous les raccourcissements : les effets de raccords et le gag final sont pires encore, et déjà vus cent fois), cette naïveté, cette humilité sont d'une très bonne influence sur la direction d'acteurs. Mulligan est un observateur patient et méticuleux. Il sait tirer le meilleur parti des grimaces de Tony Curtis, il sait trouver le trait saillant qui définira chacun des personnages secondaires, admirablement campés, avec un mélange de critique et de gentillesse qui est très personnel. L'humanité de Mulligan rend son film désopilant, et c'est cela qui compte, car le seul critère fondamental de toute œuvre d'art est le rire qu'il suscite.

Luc MOULLET.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Homo homini lupus

FEUX DANS LA PLAINE, film japonais de KON ICHIKAWA. *Scénario :* Natto Wada, d'après le roman de Shohei Ooka. *Musique :* Yasushi Akatagawa. *Interprétation :* Eiji Funakoshi, Osamu Takizawa, Micky Curtise, Asao Sano, Masaya Tsukida, Hikaru Hoshi, Mantaro Ushio, Yoshihiro Hamaguchi. *Production :* Daiei, 1960. *Distribution :* Pathé-Overseas.

Feux dans la plaine compte de très chauds partisans et je vois bien ce qui les séduit : la force de l'argument, une certaine sobriété du style, une vision eschatologique du monde. A quoi s'ajoute une indéniable continuité d'inspiration qui fait de *Feux dans la plaine,* comme le troisième volet d'un triptyque dont les deux autres seraient constitués par *La Harpe birmane* (1956) et *L'Etrange Obsession* (1959).

A vrai dire, la plus grande originalité de ces trois films réside dans leur inspiration. Inspiration peu commune que l'on pourrait caractériser brièvement en disant que ce qui agit le réalisateur c'est l'obsession des états limites que l'homme, placé dans certaines conditions, atteint inéluctablement. Ce qui intéresse Kon Ichikawa, c'est de nous présenter un portrait ressemblant de l'homme, mais de l'homme sans son masque, de l'homme débarrassé des attributs de la civilisation. Chacun de ses films est une recherche obstinée de ces états élémentaires où l'homme n'est plus en proie qu'à ses quelques instincs fondamentaux : instinct sexuel dans *L'Etrange Obsession,* instinct de conservation dans *La Harpe birmane* et dans *Feux dans la plaine.* Dans tous les cas : le degré zéro de l'animalité humaine.

Le constat est évidemment des plus sombres. Car le plus horrible n'est peut-être pas la déchéance physique, mais l'inévitable régression morale qui l'accompagne et l'éclipse soudaine d'un *art de vivre* dont, après plus de vingt siècles de civilisation, nous avions pu croire l'équilibre définitif. Des trois films d'Ichikawa *Feux dans la plaine* est, de ce point de vue, le plus significatif. Nous y assistons, par les yeux d'un témoin impuissant, à l'hallucinante chute d'un groupe d'hommes qui se retrouvent, en fin de film, au dernier barreau de l'échelle humaine. Une impitoyable lutte pour la vie a balayé tout art de vivre.

Cette inspiration quelque peu morbide, il est permis, selon les goûts, de l'accepter ou de la refuser : on ne peut nier cependant qu'elle existe. Ichikawa prend d'ailleurs bien soin de nous la livrer à l'état pur, sans aucun des effets d'horreur auxquels on eût pu s'attendre. S'il faut louer Ichikawa, ce doit donc être d'abord pour ce refus du grand-guignol et cette sobriété de l'écriture quand il était si facile (et si tentant) de libérer à cette occasion tous les Draculas d'Extrême-Orient ! — A.-S. L.

Le sculpteur et l'architecte

CIMARRON (LA RUEE VERS L'OUEST), film américain en Cinémascope et en Métrocolor d'ANTHONY MANN. *Scénario :* Arnold Schulman, d'après le roman d'Edna Ferber. *Images :* Robert L. Surtees. *Musique :* Franz Waxman. *Interprétation :* Glenn Ford, Maria Schell, Anne

Baxter, Arthur O'Connell, Russ Tamblyn, Mercedes McCambridge, Vic Morrow, Robert Keith, Charles McGraw, Henry Morgan, David Opathoshu, Aline Mac Mahon, *Lili Darvas, Edgar Buchanan, Mary* Wickes, L. Q. Jones, Vladimir Sokoloff, Ivan Triesault. *Production :* Edmund Grainger, 1960. *Distribution :* M. G. M.

Mann n'est pas un chercheur, encore moins un poète. Sa mise en scène ne fait jamais découvrir une vérité d'ordre essentiel, s'attache rarement au sens profond d'un paysage ou d'un regard. Son art, par excellence dynamique, repose sur une dramatisation de l'espace et des rapports humains : dramatisation purement extérieure qui ne sourd pas des acteurs et du paysage, mais qui s'impose à eux. Entre l'homme et la nature, d'un acteur à l'autre, la caméra crée des liens momentanés, variables. Mann est le cinéaste de la violence, si la violence n'est qu'une tension soudaine entre des éléments parfaitement étrangers et ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même. Un cinéma avant tout narratif, qui se borne à décrire des formes qu'il a lui-même créées, un cinéma en quelque sorte superficiel où les éléments sont connus dès le début et n'intéressent que par leur conflit.

D'où le demi-échec de *Cimarron.* Le sujet d'Edna Ferber n'était pas sans grandeur dans sa naïveté : le cheminement parallèle d'un *couple déchiré,* le besoin d'aventure de l'homme transformant, malgré elle et aux dépens de son bonheur, une femme bourgeoise en pionnier de l'Amérique nouvelle, cet entêtement en lui-même de chaque personnage qui caractérisait déjà *l'Homme de l'Ouest* ou *l'Appât,* offraient à Mann des thèmes proches de son univers. Mais il fallait au film une rigueur, une unité de style qui lui manquent totalement. La mise en place contredit les dialogues, les sentiments ne passent pas l'écran et, ce qui est le plus étonnant, le besoin d'aventure de Glenn Ford, ses passions, ses hantises ne transparaissent pas dans la mise en scène. Le style uniquement descriptif de Mann s'évertue à retrouver des rapports de force qui, dans la deuxième partie, tombent dans la gratuité et le décoratif. Le metteur en scène, sollicité dans tous les sens par les ressorts de l'histoire, plaque ici et là des notations qui lui sont chères (l'antiracisme, la corruption des banquiers) pour les oublier l'instant d'après. Surtout, Mann est incapable de peindre le bonheur, la beauté d'une naissance, la vie monotone d'une ville de l'Ouest, tout ce que Jacques Tourneur, par exemple, réussissait dans la première partie de *Wichita.* Attentif à fignoler les détails, le sculpteur oublie parfois de se faire architecte.

Restent des moments extraordinaires où le style dramatique de Mann se dégage des nécessités de l'histoire pour devenir sa propre fin et composer, comme dans *l'Homme de l'Ouest,* un poème de violence et de mort, admirable « écorché » d'une écriture qui semble fonctionner à vide, mais qui ébauche un univers nouveau à partir des formes *a priori* qu'elle pose. La veillée des pionniers, la course des chariots, le personnage d'Anne Baxter, la pendaison de l'Indien ont ainsi la beauté de certaines toiles abstraites qui séduisent par le choc de leurs couleurs, leur intensité dramatique, indépendamment de toute signification anecdotique ou morale. — J.J.

Portrait dans un miroir

KISMET, film américain en Cinémascope et en Metrocolor de VINCENTE MINNELLI. *Scénario :* Charles Lederer et Luther Davis. *Images :* Joseph Ruttenberg. *Musique et Lyrics :* Robert Wright et George Forrest, sur des thèmes de Borodine. *Chorégraphie :* Jack Cole. *Interprétation :* Howard Keel, Ann Blyth, Dolores Gray, Vic Damone, Monty Woolley, Sebastian Cabot. *Production :* Arthur Freed, 1955. *Distribution :* M.G.M.

Chaque film de Minnelli pose le problème de l'adaptation au monde, confronte la vérité d'un univers imaginaire avec les apparences trompeuses du réel. Minnelli ne raconte qu'une histoire : le difficile passage à l'âge d'homme, la lente conquête de l'autonomie et de la liberté à travers l'affrontement de ces deux univers. Il suffit d'avoir vu une fois Minnelli, à la fois si proche et si détaché d'un monde factice qui est le seul pourtant où il puisse vivre, pour comprendre à quel point le cinéaste se livre tout entier dans son œuvre. *L'adolescent, l'artiste, le fou* sont les personnages minnelliens par excellence, et *la Vie de Van Gogh* concluait à la faillite humaine de l'artiste dans son effort pour remodeler le réel, selon le monde qu'il porte en lui. Aussi la mise en scène de Minnelli s'applique-t-elle à traduire exactement les rapports changeants de l'acteur et du décor, et au-delà, à saisir le conflit entre le réel et l'imaginaire. Le décor devient ainsi l'élément essentiel de ses films, dans la mesure où il est toujours signifiant par rapport à l'acteur.

Qu'est-ce que *Kismet* sinon le songe d'un bonheur, l'histoire d'une lente victoire de l'imaginaire sur le réel ? Au fil des minutes, le décor, la photo, les costumes se modifient jusqu'à épouser le contour même de la rêverie des personnages. Les dominantes marron du début font place à des couleurs rutilantes ou raffinées ; les costumes gagnent en somptuosité, comme les héros en assurance. C'est le triomphe de l'apparence envisagée comme unique réalité, puisqu'elle matérialise les rêves de l'homme. Dans ce décor-miroir de leurs désirs, les acteurs se meuvent avec plus de grâce. Pourtant un danger les guette : comme la plus belle fleur ne saurait vivre hors de sa serre, le Grand Vizir, le Ca-

life sont prisonniers de ce décor trop proche d'eux. Objets et corps vivent d'une même respiration : c'est un monde de schizophrène, la prison dorée de leurs rêves. Seuls la maîtresse du Vizir et le faux Hajj, le mendiant, ont assez de distance vis-à-vis du décor et d'eux-mêmes pour triompher aisément dans toutes les situations. Dolorès Gray, Howard Keel gardent suffisamment d'ironie et de flegme pour se tirer toujours d'affaire : « *That's Kismet* », c'est la loi du destin. Finalement le moins admirable du film n'est pas la manière dont Minnelli a su accommoder une histoire aux ficelles usées à ses expériences et ses problèmes personnels. Le métier un peu dédaigneux de Dolorès Gray et Howard Keel les garantit des excès de l'imagination, devient source de salut. Ce n'est qu'une fable, mais elle est belle, et certaines scènes du film sont du plus grand Minnelli : ainsi l'inoubliable cortège au bord de l'eau, ou à la fête des couleurs et des mouvements contrastés s'oppose le recul d'une caméra impassible et immobile, qui donne à ces apparences magiques la sérénité de ce qui est éternel. — J. J.

Une joie de vivre

NORTH TO ALASKA (LE GRAND SAM), film américain en Cinémascope et De Luxe d'HENRY HATHAWAY. *Scénario :* John Lee Mahin, Martin Rackin, Claude Binyon, d'après la pièce de Laszlo Fodor, « Birthday Gift ». *Images :* Leon Shamroy. *Musique :* Lionel Newman. *Production :* Henry Hathaway, 1960. — *Distribution :* 20th Century Fox.

Sain, dru, rustique. Un cinéma de pionniers, plein de santé virile et de roublardise paysanne. Un cinéma qui nous ramène au bon temps de la Triangle. Nous n'avons guère été aimables pour Hathaway dans ces *Cahiers*. *Le Grand Sam* nous permet de racheter notre sévérité.

Il est exact que ce cinéaste ne cherche que le commercial, le scénario bien lourd et mal léché, susceptible d'attirer une clientèle peu sensible aux raffinements. La nuance n'est pas son fort, soit. Mais il est exact aussi que, dans son métier de metteur en scène, Hathaway a toujours mis une conscience et même une sorte d'enthousiasme tout à son honneur. Ses films ont une qualité majeure : de la vitalité.

Ils en ont une autre, à mon avis. Ils appartiennent au fonds commun du cinéma américain et, comme tels, sont dignes d'attention. Même si le souffle et la grandeur en sont absents, on est sûr qu'ils ne pèchent jamais contre le cinéma. On a eu trop tendance, pour distinguer et faire ressortir les beautés singulières d'un Walsh ou d'un Hawks, à rabaisser les tâcherons qui œuvraient dans la même direction. Or, aujourd'hui que leur cause est entendue, on peut réparer sans crainte cette injustice. Ce qui sépare un Hathaway de ces deux grands cinéastes, par exemple, c'est une différence de degré et non de nature. On peut même dire qu'un Walsh, c'est un Hathaway plus le génie. Il n'empêche qu'Hathaway n'est pas négligeable et que ses films se voient souvent avec profit.

Le Grand Sam, en tout cas, est une réussite. Le vieux routier a retrouvé ici une jeunesse et une joie communicatives. Il y a tous les ingrédients du film d'action, le dépaysement, l'érotisme de bon aloi, les bagarres dynamiques, truffées de gags, la grivoiserie égrillarde des vieux lurons, et surtout une joie de vivre qui permet tous les optimismes béats. Les ficelles sont grosses, mais qu'importe, puisque Hathaway ne cherche pas à dissimuler les coutures apparentes. Au contraire, cette facture primitive sied bien à un film de grand air.

Et puis il m'a semblé que, dans *Le Grand Sam*, Hathaway avait ajouté une sorte de tendresse à laquelle nous n'étions pas habitués. Ce film prend alors l'aspect d'un hymne à la vie qu'un homme âgé a appris à aimer par l'exercice d'un métier pratiqué avec amour, à défaut de génie. — J. Dt.

Rocoquille perlière

PLEINS FEUX SUR L'ASSASSIN, film français de GEORGES FRANJU. *Scénario :* Boileau et Narcejac. *Images :* Marcel Fradetal. *Musique :* Maurice Jarre. *Décors :* Roger Briaucourt. *Interprétation :* Pierre Brasseur, Pascale Audret, Marianne Koch, Jean-Louis Trintignant, Dany Saval, Philippe Leroy-Beaulieu, Jean Babilée, Georges Rollin, Gérard Buhr, Maryse Martin, Serge Marquand, Lucien Raimbourg, Robert Vattier, Jean Ozenne, Georges Bever, Georges Pierre. *Production :* Jules Borkon, 1960. *Distribution :* M.G.M.

On n'aimera ce film que si l'on pose au départ ou reconnaît à l'arrivée que Franju peut tout se permettre. Et de changer, histoire de voir, les blanches colombes en noirs corbeaux, et, pendant qu'il y est, de jongler avec tout le reste.

Etant donné un château, que faire en ce château ? Tout, s'est dit Franju, ce qu'on peut faire en un château. Et d'évoquer amoureusement toutes les harmoniques (policières, fantastiques, familiales, animales, touristiques, historiques, électriques, sylvestres, aquatiques, auditives) du mot, se disant que l'existence du château suffirait bien à compenser l'inexistence d'un scénario que, du reste, gag éminemment franjuesque, il ne se donne même pas la peine de déboileaunarcejaciser.

A quoi bon ? La touche suffit à densifier chacun de ces moments autonomes et

pleins qui constituent le film et qui existent — chacun pour soi, Franju pour tous — comme autant de perles souveraines que chacun dans son imagination peut enfiler comme il lui convient.

Plaisir pur de jouer avec le clavier des orages et des peurs diverses, tout en nous dévoilant le clavier. Celui du château, qui traduit en sons et lumières les allées et venues du destin, et, sur un autre plan, celui de l'auteur qui nous fait pénétrer dans les coulisses de son art ; l'un et l'autre effectuant, du passé au présent, du faux au vrai, du burlesque au sérieux, de merveilleux branchements interdits.

Le rôle des acteurs est de peupler le château. Chacun dans son style et peu importe lequel. Mentionnons ici le gag « hénaurme » qui ouvre le film: l'utilisation *la plus sensationnelle* (du point de vue de la quantité et de la qualité) qui ait jamais été faite de Pierre Brasseur. Un autre le termine (et ce sont gags de structure, qui ne naissent pas de l'histoire ni ne viennent se greffer sur elle, mais ont pour but de la remettre en question) : celui de l'*enterrement*. Franju ayant déplacé son équipe de Missillac (château) à Carnac (alignements), pour avoir le plaisir de filmer des funérailles d'antan bretonnes et mégalithiques que commenterait la voix du barde Brassens.

Ce qui, donc, remet l'histoire en question, afin de dérouter, c'est-à-dire remettre sur la bonne route, ceux qui auraient tendance à prendre l'histoire au sérieux et à conclure conséquemment : Franju se fout de nous, alors que Franju se fout du sérieux de son film et que nous devons prendre au sérieux le j'menfoutisme de Franju. — M. D.

Les grâces de l'inconscience

LES LACHES VIVENT D'ESPOIR, film français de CLAUDE BERNARD-AUBERT. *Scénario :* Claude Bernard-Aubert et Jean Rousselot. *Images :* Jean Collomb. *Musique :* Michel Magne. *Interprétation :* Françoise Giret, Gordon Heath, Aram Stephan, Mag Avril, Claude Berri, Fred Carault, Jacques Champreux, Arlette Didier, Viviane Méry, Philippe Prince, Hervé Watine. *Production :* Lodice — G.F.F. — G.E.F. — Athos Films, 1960. *Distribution :* UFA — G.E.F. — COMACICO.

Bernard-Aubert a senti, au moins d'instinct, qu'il se tirerait d'autant mieux des pièges du film à thèse qu'il s'y engagerait davantage. A tant faire qu'être didactique, autant donner dans le prêche et, s'il faut être poétique, que ce soit à coup de nuages, petits oiseaux, feuillages et reflets dans l'eau. Quant aux ellipses, elles hurlent leur joie d'être ellipses.

Toutes intentions que cumulent ces images de peaux noires et blanches accolées, grâce auxquelles Bernard-Aubert violente avec complaisance, délectation, non tant les théories racistes, au demeurant sans audience réelle, que la méfiance profonde envers l'Autre, le Différent, l'Etranger, qui stagne, irréductible, au fond de *l'âme collective* et prend de temps en temps la forme de ces haines de race dont Gœthe disait qu'elles étaient les haines de la populace. Répulsion fondamentale que suscite toute conjonction ou disjonction hors norme, tout ce qui se rattache à l'exo ou à l'hétérogène, au contretemps, au contre-ton ou à la dissonance, tout ce qui attente à la mortelle mais séduisante homogénéité.

Rien donc qui ne soit au départ lourd, insistant, recherché, rien non plus qui ne finisse par acquérir, une fois franchi le mur au-delà duquel se retournent les valeurs, les grâces de l'inconscience et de la naïveté.

On voit le risque que courait Bernard-Aubert : celui de n'être suivi, ni par le bon public qui, peu soucieux de traverser les miroirs, est résolument hostile à toute *forme de cinéma naïf, ni par les tenants* du cinéma engagé, chez qui commence à percer une certaine méfiance envers les grands sujets et les bonnes intentions.

Agressif, inadapté, provocant, au meilleur parce qu'au pire sens du terme, Bernard-Aubert a au moins le mérite de se tenir à l'écart des formes, des prudences et imprudences consacrées ou non et par là de travailler dans l'inclassable.

S'il doit renoncer à vivre sur l'espoir de devenir jamais un grand metteur en scène, du moins doit-il continuer à s'abandonner à son génie propre sans souci d'aucune considération, ainsi gardera-t-il l'estime de ceux à qui il importe peu qu'on les irrite, violente ou ennuie, pourvu que quelque chose se passe sur l'écran, qu'on y sente la présence d'un homme et qui bouge. — M. D.

A l'école de Walsh

HELL TO ETERNITY (SAIPAN), film américain de PHIL KARLSON. *Scénario :* Gil Doud et Ted Sherdeman. *Images :* Burnett Guffey. *Musique :* Leith Stevens. *Interprétation :* Jeffrey Hunter, Vic Damone, Patricia Owens, David Janssen, Sessue Hayakawa. *Production :* Atlantic Pictures, 1960. *Distribution :* Artistes Associés.

Ce n'est point pour le gentil mélodrame des malheurs d'une famille nippo-américaine pendant la guerre, l'on s'en doute, que le film de Phil Karlson trouve une place dans ces notes. Mais pour une scène détonnante qui vient là comme un cheveu de geisha sur un poisson cru. D'un seul coup, on a l'impression, ou bien qu'un joyeux farceur a remplacé le metteur en

scène, ou bien que celui-ci, pris d'une sainte fureur devant le vide de son sujet, a ressenti le soudain besoin de se défouler.

Deux marins, donc, font une virée dans l'appartement d'une Hawaïenne, accompagnés d'une W.A.C., on ne peut plus collet-monté. Très éméchés, les deux marins commencent une danse super-lascive, devant les yeux scandalisés de la belle Américaine. Mais, peu à peu, soit par défi, soit par contagion, elle rentre dans la danse et commence un numéro de strip-tease. Walsh n'eût point renié cette scène, bien que, dans le genre, il ait su faire mieux.

Après cet épisode, ledit Karlson a dû se sentir soulagé. Son film s'améliore et nous propose même deux ou trois courtes scènes de batailles des mieux venues. Là encore, on pense à Walsh. Karlson a encore d'énormes progrès à faire pour égaler ce maître. Mais le fait que l'on y pense, lui vaut toute notre indulgence et notre sympathie. — J. Dt.

Ces notes ont été rédigées par MICHEL DELAHAYE, JEAN DOUCHET, JACQUES JOLY et ANDRÉ-S. LABARTHE.

FILMS SORTIS A PARIS DU 8 MARS AU 4 AVRIL 1961

6 FILMS FRANÇAIS

Cocagne, film de Maurice Cloche, avec Fernandel, Dora Doll, Rellys, Andrex, Josette Jordan, Memmo Carotenuto. — Fernandel est égal à lui-même dans la partie de pétanque. Le reste dément l'affiche par une pauvreté rare.

Les Godelureaux. — Voir critique d'André-S. Labarthe, dans ce numéro, page 45.

Pleins feux sur l'assassin. — Voir note de Michel Delahaye, dans ce numéro, page 61.

La Princesse de Clèves, film en Dyaliscope et en Eastmancolor de Jean Delannoy, avec Marina Vlady, Jean Marais, Jean-François Poron, Annie Ducaux, Lea Padovani, Renée-Marie Potet, Henri Piegay, Raymond Gérôme, Pieral, Jacques Hilling. — Nième variation sur l'éternel triangle.

Le Propre de l'homme, film de Claude Lelouch, avec Janine Magnan, Claude Lelouch. — Le parti pris de filmer n'importe quoi dans les rues de Paris ne donne que de minces résultats et dès que la personnalité du réalisateur fait sa réapparition, le film disparaît sous le ridicule.

Qui êtes-vous Monsieur Sorge ?, film français d'Yves Ciampi, avec Thomas Holtzmann, Hans-Otto Meissner, Keiko Kishi, Jacques Berthier, Françoise Spira, Nadine Basile, Mario Adorf, Ingrid van Bergen. — Sur un excellent sujet d'espionnage, film facile pour public facile, bien joué par les acteurs allemands.

8 FILMS AMERICAINS

Cimarron (La Ruée vers l'Ouest). — Voir note de Jacques Joly, dans ce numéro, page 59.

The Grass is Greener (Ailleurs, l'herbe est plus verte), film en Technirama et en Technicolor de Stanley Donen, avec Cary Grant, Deborah Kerr, Robert Mitchum, Jean Simmons. — Ce film paresseux aurait-il mérité une « note » ? Ses admirateurs ont eu la paresse de l'écrire, on peut les excuser : ce n'est que du sous-Coward.

The Great Impostor (Le Roi des imposteurs). — Voir critique de Luc Moullet, dans ce numéro, page 57.

One Foot in Hell (Les Hors-la-loi), film en Cinémascope et en De Luxe de James B. Clark, avec Alan Ladd, Don Murray, Dan O'Herlihy, Dolores Michaels. — Un excellent scénario, avec une idée de départ originale, handicapé par l'absence de mise en scène. James B. Clark aurait mieux fait de continuer à monter les films de Fuller.

Sanctuary (Sanctuaire), film en Cinémascope de Tony Richardson, avec Yves Montand, Lee Remick, Bradford Dillman, Odetta. — Ou l'intrusion du mauvais roman policier dans le mélodrame. Mais Faulkner n'est trahi qu'à moitié : s'il est certain que cette histoire n'est ni de bruit ni de fureur, il est non moins certain qu'elle est ici racontée par un idiot.

The Time Machine (*La Machine à explorer le temps*). — Voir critique de Fereydoun Hoveyda, dans ce numéro, page 53.

Until they Sail (*Femmes coupables*), film en Cinémascope de Robert Wise, avec Jean Simmons, Joan Fontaine, Paul Newman, Piper Laurie. — Les aventures galantes (avec des G.Is) de quatre Anglaises en Nouvelle-Guinée. Wise abandonne ses effets coutumiers, au profit d'une absolue platitude.

The World of Suzie Wong (*Le Monde de Suzie Wong*), film en Technicolor de Richard Quine, avec William Holden, Nancy Kwan, Sylvia Syms, Michael Wilding, Laurence Naismith. — Hong-Kong, le peintre ricain et la jeune pute. L'antiracisme paternaliste est compensé par le pittoresque et l'éclat des couleurs.

8 FILMS ITALIENS

A noi piace freddo (*Le Chat miaulera trois fois*), film italien de Steno, avec Francis Blanche, Yvonne Furneaux, Ugo Tognazzi, Peppino de Filippo. — La version italienne rendait hommage à Wilder. Hélas ! on ne nous présente que la version française, justement dédiée à Zinnemann, auquel Francis Blanche ne nous empêche pas de penser.

Caterina Sforza (*Seule contre Borgia*), film en Totalscope de G.W Chili, avec Virna Lisi, Caprice Chantal, Erno Crisa, Roberto Risso. — Empoisonnant.

Dov'è la libertà (*Où est la liberté ?*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Labbra rosse (*Les Fausses Ingénues*), film de Giuseppe Bennati, avec Jeanne Valérie, Gabriele Ferzetti, Christine Kauffman, Giorgio Albertazzi. — Traité avec la prétention d'un Carné, alors qu'il aurait fallu la modestie d'un Gourguet. Christine Kauffmann est enquiquinante, mais Jeanne Valérie, une fois de plus, se double avec génie.

Letterre di una novizia (*La Novice*), film d'Alberto Lattuada, avec Pascale Petit, Jean-Paul Belmondo, Massimo Girotti, Hella Petri. — Elle aime l'amant de maman, le tue, prend le voile. Pascale Petit ne fait rien. Belmondo est en dehors du film.

La maschera del demonio (*Le Masque du Démon*). — Voir critique de Fereydoun Hoveyda, dans ce numéro, page 53.

La Regina dei Tartari (*La Reine des Barbares*), film en Totalscope et en Eastmancolor de Sergio Grieco, avec Chelo Alonso, Jacques Sernas, Folco Lulli, Philippe Hersent. — Aussi insultant pour le spectateur que le titre français l'est pour les Tartares...

Rocco e i suoi fratelli (*Rocco et ses frères*). — Voir critique de François Weyergans, dans ce numéro, page 42.

4 FILMS ANGLAIS

Concrete Jungle (*Les Criminels*). — Voir critique de Jean Douchet, dans ce numéro, page 48.

Faces in the Dark (*Les Visages de la peur*), film de David Eady, avec John Gregson, Mai Zetterling, Michael Denison, John Ireland, Tony Wright. — Version très britannique de *La Femme sur la plage*.

The Naked Mirror (*Chantage à Soho*), film de John Lemont, avec Terence Morgan, Hazel Court, Robert Beatty, Donald Pleasence. — Une jolie fille racole un banquier qui la photographie nue, tandis que, derrière une glace sans tain, un maître chanteur photographie la scène. Ce film rappelle, par son argument, *Le Voyeur* de Michael Powell, mais il lui est ce que *Le Voyeur* était à *Fenêtre sur cour*.

Please, turn over (*Pages indiscrètes*), film de Gerald Thomas, avec Ted Ray, Jean Kent, Leslie Philips, Joan Sims, Julia Lockwood. — Version, fort anglo-saxonne, des *Carnets intimes d'une jeune fille*.

1 FILM ESPAGNOL

Honeymoon (*Lune de miel*) film en Technirama et en Technicolor de Michael Powell, avec Anthony Steel, Ludmilla Tchérina, Leonide Massine, Rosita Segovia. — Aussi conventionnel que *Le Voyeur* l'était peu : tout se passe comme si Powell avait repris sa collaboration avec Pressburger. Deux heures de propagande touristique, de beaux ballets complètement ridiculisés, vous dégoûtent à jamais de passer votre lune de miel chez Franco.

1 FILM SOVIETIQUE

La Maison où je vis, film de Lev Koulidjanov et Jakov Seguel, avec Eva Michkova, Janna Bolotova, Evgueni Matveev. — Premier volet des chroniques de la vie russe de Koulidjanov. Tout sur une maison moscovite pendant la guerre, ou la ballade des cigognes. L'unanimisme s'entache de confusion ; rien ne justifie le prix de mise en scène reçu naguère à Bruxelles.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

●

Prix du numéro : 3 **NF** (Etranger : **0,25 NF** de port)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union Française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Etudiants et Ciné-Club : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 2e trimestre 1961